



Traduction et imitation dans les Iles Britanniques aux XVI^e et XVII^e siècles : les métamorphoses du livre IV de l'Énéide de Virgile [1513-1697]

Marie-Alice Belle

► To cite this version:

Marie-Alice Belle. Traduction et imitation dans les Iles Britanniques aux XVI^e et XVII^e siècles : les métamorphoses du livre IV de l'Énéide de Virgile [1513-1697]. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030087 . tel-01334771

HAL Id: tel-01334771

<https://theses.hal.science/tel-01334771>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE EDEAGE

Thèse de doctorat

Études du monde anglophone

Marie-Alice BELLE

**TRADUCTION ET IMITATION DANS LES ÎLES BRITANNIQUES
AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES : LES MÉTAMORPHOSES
DU LIVRE IV DE L'*ÉNÉIDE* DE VIRGILE
(1513-1697)**

Thèse dirigée par Mme le Professeur Line COTTEGNIES

Soutenue le 18 septembre 2010

Jury :

- Mme le Professeur Line COTTEGNIES
(Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
- Professor Paul DAVIS
(University College London)
- Mme le Professeur Christine SUKIC
(Université de Reims, Champagne-Ardennes)
- Professor Margaret TUDEAU-CLAYTON
(Université de Neuchâtel)
- Mme le Professeur émérite Gisèle VENET
(Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Mes remerciements vont avant tout à Line Cottagnies, pour sa lecture attentive et patiente, ses remarques stimulantes et son soutien précieux jusqu'aux derniers moments de la rédaction de cette thèse, ainsi qu'à Gisèle Venet, qui a dirigé mes débuts dans le domaine des études anglaises de la Renaissance.

Je souhaite aussi vivement remercier mes étudiants et collègues de l'Université McGill, de l'Université Carleton et de l'Université d'Ottawa, en particulier Dr. Laurence Thibault, grâce à qui j'ai pu avoir accès aux ressources électroniques de la bibliothèque.

Ma gratitude va enfin à mes ami(e)s et aux différents membres de ma famille qui ont pu, d'une manière ou d'une autre, m'apporter leur soutien. Leur aide m'a été d'une valeur inestimable.

Cette thèse est dédiée à Douglas et à Edith, avec mes remerciements, à l'un, pour son soutien généreux, patient et indéfectible ; et à l'autre, pour son indifférence heureuse envers l'objet de mes préoccupations.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
------------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE: LA FABRIQUE DE L'ÉPOPÉE: TRADUCTION ET IMITATION DANS LE CONTEXTE DE LA <i>TRANSLATIO STUDII</i> (1513-1601)	29
--	-----------

Chapitre 1. La traduction de l'<i>Énéide</i> dans son contexte théorique : l'émergence d'un modèle de la traduction comme imitatio chez les traducteurs britanniques du XVIe siècle	37
A. La traduction comme <i>imitatio</i> : les théories antiques de la traduction littéraire et leur appropriation par les traducteurs britanniques du XVIe siècle.	42
1. La traduction littéraire, forme de l'imitation ? Émergence d'une approche rhétorique du traduire.	42
2. Traduction et imitation chez les auteurs classiques : prééminence et ambiguïté du modèle cicéronien de l' <i>imitatio</i> littéraire.	47
3. Les paradoxes de l' <i>imitatio</i> : reproduction ou appropriation du modèle ?	53
B. La traduction-imitatio dans le discours anglais sur la <i>translatio studii</i>	57
1. Les métaphores de la <i>translatio</i> : traduction, imitation et enrichissement de la langue anglaise.	57
2. La <i>translatio studii</i> et l'« anglicisation » des textes antiques.	65
C. De l'<i>imitatio</i> à la <i>mimesis</i> néoplatonicienne : vers une poétique de la traduction ?	71
1. Défense de la traduction, défense de la poésie : l'influence du modèle néoplatonicien de l'imitation littéraire	71
2. « The sufficient translator » : Chapman et la traduction comme <i>mimesis</i> .	75
Conclusion	78

Chapitre 2. Les traducteurs de Virgile, pionniers de l'épopée : la place des traductions du livre IV de l'<i>Énéide</i> dans la réflexion sur les modalités formelles de l'épopée vernaculaire.	81
A. L'ère des « premières traductions » ? Les traductions du livre IV de l'<i>Énéide</i> comme terrain d'innovation formelle.	84
1. L'analyse formelle des traductions de la Renaissance : questions de méthode.	84
2. L'innovation formelle au cœur des projets de traduction	89
B. De Douglas à Stanyhurst, les traductions du livre IV de l'<i>Énéide</i> au cœur du débat sur le mètre héroïque.	96
1. Gavin Douglas et la tradition chaucérienne	97
2. Innovation et équivalence : le « blank verse » de Surrey	101
3. Phaer et le « fourteener » épique	105
4. Les hexamètres de Stanyhurst : imitation à outrance ?	107
C. « Campes of varietie and flowers of rhetoricke » : traduction et illustration de l'éloquence vernaculaire.	112
1. L'emprunt et le calque : enrichissement de la langue et élévation du registre.	112
2. Traduction copieuse, traduction éloquente : reprise et adaptation de la rhétorique latine.	116
Conclusion	120

Chapitre 3. De la traduction moralisante à la mise en scène de la traduction :

« Translation » et transformation des codes génériques

et interprétatifs de l'épopée virgilienne. _____ 122

A. La traduction comme « poésie » : les traductions du livre IV de l'*Énéide* et la « translation » des codes interprétatifs épiques. _____ 127

1. La traduction de l'*Énéide* et ses lecteurs : Douglas et la formation de l'« horizon d'attente » interprétatif de l'épopée en langue vernaculaire. _____ 127
2. « Just Aeneas » : adaptation et exemplarité chez Surrey et Phaer. _____ 136
3. Vers une lecture allégorique des traductions ? De la « moralisation » au renouveau néoplatonicien des années 1580. _____ 143

B. Un usage « dialectique » de la traduction ? La mise en scène de la *translatio* chez Marlowe et Jonson. _____ 152

1. Filiation ou métamorphose ? Les itinéraires de la *translatio*. _____ 152
2. Marlowe, Nashe et *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* (1594): mise en scène et subversion des modèles humanistes de l'« imitatio ». _____ 156
3. « Translating men » : *Poetaster* et l'appropriation paradoxale de l'autorité virgilienne. _____ 168

Conclusion. _____ 174

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE _____ 177

DEUXIÈME PARTIE

L'ÈRE DES "BELLES INFIDÈLES"? L'IMITATION COMME HORIZON DE LA TRADUCTION (1632-1668) _____ 183

Chapitre 1.

« This new way of translating » : traduction, imitation et visibilité du traducteur ____ 189

A. « Something better [than a translator] » : traduction et imitation dans le discours sur la traduction _____ 191

1. « The Ancient libertie of a translator » : traduction littéraire et liberté du traducteur. _____ 191
2. L'imaginaire de la traduction : reprise et modification des métaphores de l'*imitatio*. _____ 194
3. De l'équivalence rhétorique à l'émulation poétique : la transformation du modèle de l'imitation littéraire. _____ 200

B. « Not only as a man of this Country, but as a man of this age » : la (re)traduction comme mise au goût du jour ? _____ 205

1. La retraduction de Virgile, fruit de l'influence française sur les traducteurs ? _____ 205
2. Au-delà de la « mode » française : les enjeux politiques et esthétiques de la traduction. _____ 209

C. Les retraductions « actives », terrain d'affirmation du traducteur. _____ 212

1. Retraductions « passives », retraductions « actives » : la dynamique des retraductions. _____ 213
2. La traduction « cibliste » revisitée : retraduction et visibilité du traducteur. _____ 215

Conclusion. _____ 217

Chapitre 2.

De l'allégorie à la représentation : la traduction libre et la transformation des codes d'interprétation de l'épopée.	219
A. Traduction libre et allusion politique chez les traducteurs du livre IV de l'<i>Énéide</i>.	223
1. Du miroir à la « perspective curieuse » : les codes de lecture politique des traductions.	223
2. « Perspicuity in the matter » : stratégies allusives dans l' <i>Énéide</i> de John Vicars (1632).	227
3. « A Royal Folio » : retraduction et encodage politique dans l' <i>Énéide</i> d'Ogilby (1654).	234
B. Du masque à la tragédie : variations génériques et transformation des modalités herméneutiques de l'épopée.	244
1. Le masque de cour, réécriture irénique de l'épopée	245
2. « Gathering Clouds from Tyre » : traduction et résurgence du genre épique.	249
3. « The passion of Dido » : de l'allégorie à la <i>mimesis</i> aristotélicienne.	256
Conclusion	263

Chapitre 3.

De Fanshawe à Denham, les traductions du livre IV de l'<i>Énéide</i> entre baroque et néoclassicisme	265
A. Culture de cour et baroque littéraire : les traductions de Fanshawe (1648) et d'Ogilby (1649-1654)	269
1. Fanshawe et Ogilby : un usage baroque des « belles infidèles » ?	269
2. Un Virgile baroque ? Fanshawe ou l'esthétique de la métamorphose	275
3. « Reviving neglected Showes » : théâtralité et ostentation dans l' <i>Énéide</i> d'Ogilby (1654)	280
4. Vers un usage néoclassique de la traduction virgilienne ? Complexité des enjeux esthétiques de l' <i>Énéide</i> de 1654.	284
B. « How translations can be improved » : Denham, Waller, et la construction d'un modèle néoclassique de l'« imitation » virgilienne.	288
1. « True to his sense, but truer to his Fame » : la traduction libre comme « restauration » d'un classicisme virgilien.	288
2. Régularisation du mètre et harmonie du vers	290
3. Bienséance, vraisemblance et rationalisation du discours.	298
Conclusion	303
CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE	305

TROISIÈME PARTIE : CRISE OU "RESTAURATION" DE L'ÉPOPÉE? LES MÉTAMORPHOSES DE L'IMITATION À L'ÂGE "AUGUSTÉEN" (1660-1697) 309

Chapitre 1.

Du travesti à la satire : les « imitations » du livre IV de l'<i>Énéide</i> et la récupération subversive de la traduction virgilienne	318
A. Le <i>Virgile Travesti</i> de Cotton, subversion virgilienne et parodie de traduction.	323
1. Le travesti, traduction dévoyée ou contre-imitation ?	325
2. Le travesti et les traductions : exploitation ironique et parodie.	332
B. De Virgile à Crowne, en passant par Boileau : l'imitation héroï-comique entre parodie et satire.	339
1. « Keeping the Words, but altering the Sense » : principes de l'imitation héroï-comique.	339
2. « The most beautiful kind of satire » : le poème héroï-comique comme imitation satirique.	345

C. « A secret satire against the sex » ? Traduction et encodage satirique du livre IV de l'Énéide chez Lewkenor et Dryden.	350
1. <i>Metellus Dialogues</i> : la traduction du livre IV comme réponse à la satire contre les femmes.	350
2. Dryden et la récupération satirique du burlesque	353
Conclusion	357

Chapitre 2.

Didon et Énée chez les modernes : les ambiguïtés de la réécriture « augustéenne » de l'épopée	360
A. Énée, Didon et la question de l'héroïsme épique.	365
1. « The deserted Queen » : du tragique au sentimental.	365
2. « (Im)pious Aeneas » ? Traduction, intertextualité et ironie dans le livre IV de l'Énéide de Dryden.	374
B. Tate, Purcell et Dryden: l'impossible interprétation « augustéenne » du livre IV de l'Énéide.	383
1. Du masque à l'opéra : la subversion de la rhétorique publique dans <i>Dido and Aeneas</i> .	385
2. Dryden, traducteur « sceptique » ? Didon et la remise en cause des lectures providentielles de l'histoire.	393
Conclusion	402

Chapitre 3.

Vers un modèle esthétique de la traduction : Dryden's Virgil et la cristallisation du néoclassicisme anglais dans les années 1680 et 1690	405
A. « The sacred founder of our rules » : traduction, retraduction et la création des généalogies littéraires néoclassiques.	410
1. Retraduire Virgile : une nécessité dans les années 1690 ?	410
2. La (re)traduction comme art poétique ? la construction des généalogies littéraires et nationales néoclassiques.	415
B. « Strength and Elevation are our Standard » : la retraduction de Virgile comme affirmation d'un néoclassicisme à l'anglaise	420
1. « Manly Sweetness » : la confirmation du « heroic couplet » comme mètre épique.	420
2. Hyperbole héroïque ou sobriété classique ? La question du sublime épique.	426
C. Ut pictura... : Dryden et la traduction comme mimesis artistique	435
1. « Some small resemblance of [Virgil] » : la traduction comme un art du portrait	435
2. « An Idea of Perfection » : la traduction comme expérience esthétique.	438
Conclusion	446
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	448
CONCLUSION GÉNÉRALE	451

BIBLIOGRAPHIE	459
----------------------	------------

Plan de la bibliographie

Sources primaires	459
I. Corpus	459
II. Autres sources primaires	463

Sources secondaires	471
I. Les classiques antiques, influence et réception de l'Antiquité au XVIIe siècle	471
II. Le livre IV de l' <i>Énéide</i> : traductions et imitations	475
III. Contexte historique, théorique et littéraire	482
IV. Encyclopédies et autres ouvrages de référence	489
V. Bibliographies.	490
 ANNEXE 1: Tableau chronologique	 491
ANNEXE 2: Morceaux choisis	494
ANNEXE 3: Dossier iconographique	507
Liste des illustrations	507
I. Exemples d'éditions latines de l'<i>Énéide</i> en circulation dans les Îles Britanniques aux XVIe et XVIIe siècles	508
II. Les traductions et imitations britanniques du livre IV de l'<i>Énéide</i> aux XVIe et XVIIe s : pages de titre, illustrations et annotations	512
INDEX DES NOMS PROPRES	531

INTRODUCTION

En 1697, après une longue campagne de financement et de publicité menée par l'éditeur Jacob Tonson auprès de la bonne société anglaise, paraît le grand *in-folio* illustré des *Œuvres de Virgile* traduites par le poète John Dryden. Le volume, qui s'ouvre sur une vie de Virgile et suit la classification traditionnelle du corpus virgilien, culmine ainsi avec une traduction de l'*Énéide* qui s'impose dès sa parution et pour longtemps comme la version canonique du grand poème virgilien. Dans la longue préface où Dryden se livre à un véritable exposé sur le poème épique et les modalités de sa traduction, le traducteur s'arrête longuement sur l'épisode du livre IV de l'*Énéide*. Il justifie sa digression en reprenant un passage célèbre des *Tristes* d'Ovide, où le poète contemporain de Virgile notait en effet que « nul autre passage de l'œuvre entière n'est plus lu / que ces amours nouées d'un lien illégitime » :

I may affirm in the honour of this Episode, that it is not only now esteem'd the most pleasing entertainment of the Aeneis : but was so accounted in his own Age ; and before it was mellow'd into that reputation, which time has given it. For which I need produce no other testimony, than that of Ovid, his Contemporary :

*Nec pars ulla magis legitur de Corpore toto
Quam non legitimo foedere, junctus Amor.*¹

Comme le souligne Dryden après Ovide, le succès de cet épisode vient sans aucun doute du fait que Virgile y met en scène les « amours » malheureuses entre le héros troyen Énée et la reine de Carthage. L'épopée virgilienne, qui retrace le périple d'Énée depuis la chute de Troie jusqu'à la fondation de la future Rome, s'ouvre en effet sur le naufrage du héros et de ses troupes sur les rives de Carthage, où ils sont accueillis par la reine sidonienne Didon. Pour assurer à Énée les faveurs de cette dernière, Vénus prend occasion d'un banquet pour substituer au fils d'Énée Ascagne son propre fils, Cupidon, et inspirer ainsi à Didon une passion irrésistible. À l'ouverture du livre IV, Virgile montre Didon prête à succomber à cet

¹ *The Works of Virgil...Translated into English Verse by John Dryden*, Londres, 1697, p. 225.

amour ; Junon, déesse tutélaire de Carthage, intervient alors pour lui donner une issue heureuse, et détourner ainsi la destinée impériale promise à Énée en faveur de la cité africaine. C'est ainsi que, lors d'une partie de chasse, elle provoque un orage qui force les héros à se réfugier dans une caverne, où leur amour est consommé. Cependant, alerté par la Renommée, Jupiter intervient à son tour pour rappeler Énée à sa destinée de fondateur de Rome ; le héros obéit et quitte donc Carthage, où la reine se donne la mort après avoir voué sa descendance à une guerre perpétuelle contre le peuple romain.

En célébrant le caractère « plaisant » de l'épisode, Dryden fait peut-être obliquement l'éloge de sa propre traduction – il note en effet plus loin que ce livre figure parmi ceux qu'il a le mieux réussi. Mais par l'évocation de la fortune littéraire de l'épisode, Dryden présente aussi sa version de l'épisode carthaginois comme le dernier aboutissement d'une véritable tradition anglaise de réécriture du livre IV de l'*Énéide*. L'épisode est bien sûr inclus aux premières traductions complètes de l'*Énéide* à paraître dans les Îles Britanniques telles que l'*Eneados* du poète écossais Gavin Douglas (1513)², ou la traduction anglaise de l'épopée par Thomas Phaer, commencée en 1557 et complétée par Thomas Twyne en 1573³. On retrouve aussi le livre IV dans des traductions partielles du poème virgilien, comme les versions du livre II et IV de l'*Énéide* par le Comte de Surrey qui circulent sous forme manuscrite pendant les années 1530 et 1540 avant d'être publiées en 1557⁴. Le poète anglo-irlandais Richard Stanyhurst produit pour sa part une version des quatre premiers livres de l'*Énéide* qui est publiée à Londres en 1583⁵. La popularité de l'épisode explique enfin sans aucun doute le fait qu'il se voie parfois isolé du reste de l'épopée. C'est ainsi qu'un certain William Owen publie en 1554 la traduction de Surrey, première instance anglaise du « blank verse », sous le titre

² *The xiii. bukes of Eneados of the famos poete Virgill translatet out of Latyne verses into Scottish metir, bi the Reuerend Father in God, Mayster Gawin Douglas Bishop of Dunkel [and] unkil to the Erle of Angus. Euery buke hauing hys perticular prologe*, Londres, 1553.

³ *The seven first bookes the Eneidos of Virgil, converted in English meter by Thomas Phaer Esquier* (Londres, 1558) et *The whole .xii. booke of the Aeneidos of Virgill. Wh ereof the first .ix. a nd part of the tenth, were conuerted i nto En glish meeter by T homas Ph aër Es quire, a nd t he res idue s upplied, an d t he w hole w orke together newly set forth, by Thomas Twyne, Gentleman*, Londres, 1573.

⁴ *Certain bokes of Virgiles Aeneis turned into English meter by the right honorable lorde, Henry Earle of Surrey*, Londres, 1557.

⁵ *The first foure bookes of Virgils Aeneis, translated into English heroicall verse, by R ichard Stanyhurst: with other poëticall [sic] deuises thereto annexed*, Londres, 1583.

*The Fourth Book of Virgil*⁶. Lorsqu'en 1584, la visite de la reine Elisabeth à Oxford est célébrée par la représentation d'une tragédie de Didon néo-latine par William Gager, le jeune dramaturge Christopher Marlowe, alors étudiant à Cambridge, réplique par sa propre *Tragedy of Dido, Queen of Carthage*, publiée à titre posthume par Thomas Nashe en 1594⁷. Enfin, quand Ben Jonson met en scène les poètes de la Rome d'Auguste dans sa comédie savante *Poetaster* (1601), et qu'il évoque l'épisode apocryphe selon lequel Virgile aurait donné lecture à Auguste de passages de son *Énéide*, c'est le passage du livre IV sur l'union des amants et leur dénonciation par la Renommée qu'il choisit de faire lire à son poète de scène⁸.

La reprise de cet épisode fameux en dehors de son contexte épique représente une tendance très marquée chez les traducteurs du XVIIe siècle. On mentionnera par exemple la traduction anonyme de l'épisode publiée en 1622 sous le titre *Dido's Death*⁹, ou encore la version publiée en 1634 par Robert Stapylton, traducteur de Juvénal¹⁰. Mais c'est surtout au cours de la période-charnière que représentent les années 1640 et 1650 que l'on observe le plus de reprises du texte. Le poète de cour Richard Fanshawe publie en 1648 une version de l'épisode dans la seconde édition de son *Faithfull Shepherd* dédié au futur Charles II¹¹. En 1658, Edmund Waller reprend un manuscrit du poète cavalier Sidney Godolphin, probablement composé à la fin des années 1630, qu'il complète et publie sous le titre *The Passion of Dido for Aeneas*¹². Une nouvelle version de l'épisode paraît en 1659 au sein d'un recueil de traductions de Virgile par le théoricien républicain James Harrington¹³. L'année suivante, le poète et dramaturge Robert Howard fait publier des poèmes de jeunesse, parmi

⁶ *The Fourth Booke of Virgil, intreating of the love between Aeneas and Dido, translated into English, and drawne into a straunge meter by Henry late Earle of Surrey, worthy to be embraced*, Londres, 1554.

⁷ *The Tragedie of Dido, Queene of Carthage. Written by Christopher Marlowe and Thomas Nash*, Londres, 1594.

⁸ *Poetaster or The arraignment as it hath bene sundry times priuately acted in the Blacke Friers, by the children of her Maiesties Chappell*, Londres, 1602.

⁹ *Didos Death. Translated out of the best of Latine poets, into the best of vulgar languages. By one that hath no name*, Londres, 1622.

¹⁰ *Dido and Aeneas: the fourth booke of Virgils Aeneis now Englished by Robert Stapylton Esqr*, Londres, 1634.

¹¹ Richard Fanshawe, « The Loves of Dido and Aeneas », *Il Pastor Fi do. The Faithfull Shepheard with An Addition of divers other Poems, Concluding with a Short Discourse of the Long Civill Warres of Rome. To his Highnesse the Prince of Wales*, Londres, 1648.

¹² *The Passion of Dido for Aeneas, as it is Incomparably exprest in the Fourth Book of Virgil. Translated by Edmund Waller and Sidney Godolphin, Esqrs*, Londres, 1658.

¹³ *Virgil's Aeneis. The Third, Fourth, Fifth and Sixth Book, translated by James Harrington*, Londres, 1659.

lesquels une traduction du livre IV¹⁴. John Denham, qui avait déjà publié une traduction du second livre de l'*Énéide* en 1654, inclut sa version de la « passion de Didon » au recueil de poésies diverses qui paraît en 1668¹⁵. C'est de ces versions parfois fragmentaires de l'épisode que le poète mineur John Lewkenor se réclamera lorsqu'il publiera à son tour, bien plus tard dans le siècle (1693), sa propre traduction du livre, désigné sous le titre de « la reine abandonnée »¹⁶. Quelques années plus tôt, on donnait pour la première fois l'opéra de Nahum Tate et Henry Purcell *Dido and Aeneas* (c. 1689)¹⁷.

En parallèle à ces reprises partielles du poème, la fortune de l'épisode dans l'Angleterre du XVII^e siècle est marquée par la parution des grandes traductions néoclassiques de l'*Énéide*. À la version du poème à vocation scolaire composée en 1632 par le polémiste puritain John Vicars¹⁸ répondent en effet les deux traductions successives des œuvres de Virgile par John Ogilby. Ce dernier, qui allait d'ailleurs faire fortune grâce à ses traductions et ses éditions de luxe des classiques de l'Antiquité, compose en 1649 une première version des *Works... of Publius Virgilius Maro*, qu'il révisé et publie à nouveau en 1654 dans un magnifique *in-folio* annoté et illustré, financé par les membres de la bonne société anglaise à travers un système de souscription¹⁹. C'est ce modèle que reprendront Dryden et son éditeur Tonson pour le *Dryden's Virgil* illustré de 1697, célébré dès avant sa parution comme l'une des pierres angulaires de la littérature anglaise néoclassique²⁰.

¹⁴ « The Fourth Book of Virgill. Of the Loves of Dido and Aeneas », *Poems on Several Occasions, Written by the Honourable Sir Robert Howard*, Londres, 1660.

¹⁵ « The Passion of Dido for Aeneas », *Poems and Translations ; with the Sophy, Written by the Honourable Sir John Denham, Knight of the Bath*, Londres, 1668.

¹⁶ « The Fourth Book of Virgil in English. The Deserted Queen », *Metellus his dialogues : the first part, containing a relation of a journey to Tunbridge-Wells : also a description of the Wells and place : with the fourth book of Virgil's Æneids in English*, Londres, 1693.

¹⁷ Le livret de l'opéra est publié à Londres en 1689 sous le titre *Dido and Aeneas, An opera perform'd at Mr. Josias Priest's Boarding School at Chelsea by Young Gentlewomen. The words made by Mr. N. Tate, The music composed by Mr. Henry Purcell*.

¹⁸ *The XII Aeneids of Virgil, the most renowned laureat-prince of Latine-poets; translated into English decasyllables, by John Vicars*, Londres, 1632.

¹⁹ *The Works of Publius Virgilius Maro : Translated by John Ogilby*, Londres, 1649 et *The Works of Publius Virgilius Maro : Translated, Adorn'd with Sculpture, and Illustrated with Annotations by John Ogilby*, Londres, 1654.

²⁰ *The works of Virgil : Containing his Pastorals, Georgics and Aeneis : adorn'd with a hundred sculptures, translated into English verse by Mr. Dryden*. Londres, 1697.

Si la fortune littéraire du livre IV de l'*Énéide* aux XVI^e et XVII^e siècles a bien entendu retenu l'attention de la critique depuis plusieurs décennies, il est cependant étonnant qu'aucune étude systématique des traductions britanniques de l'épisode célèbre n'ait été récemment publiée²¹. Les premières analyses consacrées aux réécritures de l'épisode datent des années 1970, et abordent la réécriture de l'épisode en termes d'« influence » thématique, selon le modèle développé par exemple chez W. B. Stanford²². On citera par exemple l'ouvrage de Roberts-Baytop, *Dido, Queen of Infinite Variety*, qui présente la reprise de l'épisode virgilien chez les poètes et dramaturges anglais de la Renaissance comme la fortune d'un motif littéraire soumis à mille variations et métamorphoses²³. Cette approche thématique du livre IV de l'*Énéide* caractérise aussi les deux ouvrages collectifs majeurs consacrés, de manière révélatrice, au « mythe » de Didon. En 1990 paraissaient en effet les actes d'un colloque à l'Université de la Sorbonne Nouvelle sur *Enée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, suivis, quelques années plus tard et de l'autre côté de la Manche, d'un recueil d'articles intitulé *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth*²⁴. Si une approche de l'épisode en tant que « mythe » se justifie sans doute comme élément unificateur dans le cadre d'une publication collective, elle ne rend cependant pas compte de la complexité des métamorphoses textuelles autant qu'interprétatives qui marquent les procédés de réécriture du livre IV de l'*Énéide*, tels qu'analysés d'ailleurs par les différents contributeurs de ces deux volumes²⁵. Une démarche plus satisfaisante est peut-être à trouver dans l'ouvrage de 1984 *Literary Transvaluation : From Virgilian Epic to Shakespearian Tragicomedy*, où Barbara Bono, reprenant explicitement la réflexion sur l'imitation littéraire développée par Thomas Greene, propose une lecture transversale de différentes réécritures du

²¹ Le seul ouvrage qui offre une lecture diachronique des traductions du livre IV au long du XVII^e siècle est celui de Louis Proudfoot, *Dryden's Virgil and its Seventeenth Century Predecessors* (Manchester, Manchester University Press, 1960), mais il s'agit plutôt d'un recensement des emprunts pratiqués par Dryden à ses « prédécesseurs » pour sa traduction du livre IV.

²² Voir W. B. Stanford, *The Ulysses Theme : a Study on the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1963.

²³ Adrienne Roberts-Baytop, *Dido, Queen of Infinite Variety: The English Renaissance, Borrowings and Influences*, Salzburg, Institute für Englische Sprache und Literatur, 1974.

²⁴ *Enée et Didon: naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, éd. R. Martin, Paris, Presses du CNRS, 1998 ; *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth*, éd. Michael Burden, Londres, Faber and Faber, 1998.

²⁵ L'analyse de Gisèle Venet « La Tragédie de Didon ; traduction ou dramaturgie ? » (*Enée et Didon, op. cit.*, p. 91-197) va par exemple bien au-delà d'une analyse simplement thématique du « mythe » de Didon.

livre IV de l'*Énéide*, depuis les *Confessions* de Saint Augustin jusqu'à *Antony and Cleopatra*. L'analyse, qui s'appuie sur les méthodes de la littérature comparée, permet en effet de mettre en valeur les complexités du rapport à la source qui marquent l'œuvre d'imitation et son entreprise de « transvaluation » paradoxale du texte original²⁶. Plus récemment, c'est aussi dans le cadre d'une réflexion sur l'imitation littéraire que, dans *The Specter of Dido*²⁷, John Watkins a pu offrir, à travers le cas de *The Fairie Queene* de Spenser, une étude approfondie des enjeux littéraires et esthétiques de la réécriture du livre IV de l'*Énéide* dans l'Angleterre élisabéthaine. On regrettera ici encore que, dans les deux cas, l'étude, par ailleurs extrêmement riche et fouillée, des modalités de l'imitation littéraire, ne s'intéresse que très partiellement au phénomène pourtant capital des traductions et retraductions successives du livre IV de l'*Énéide* dans les Îles Britanniques. Cependant, l'attention qu'on y voit porter aux procédés de l'imitation littéraire comme transformation du texte virgilien et comme mise en scène de ces mêmes métamorphoses nous paraît représenter un élément essentiel pour l'étude des traductions et autres réécritures britanniques du livre IV de l'*Énéide* aux XVI^e et XVII^e siècles.

Les historiens de la traduction s'accordent en effet pour situer au début du XVI^e siècle, dans les Îles Britanniques comme dans les autres pays européens, l'émergence d'une conception de la traduction littéraire telle que nous la connaissons encore, et selon laquelle le traducteur se doit d'imiter la forme du texte original²⁸. La traduction littéraire se voit ainsi définie comme une modalité du phénomène majeur que représente alors la pratique de l'imitation des grandes œuvres de l'Antiquité grecque et romaine. La définition de la traduction comme imitation littéraire représente de fait une constante du discours sur la

²⁶ Barbara Bono, *Literary Transvaluation. From Virgilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Berkeley, University of California Press, 1984. « I call transvaluation, an artistic act of historical self-consciousness that at once acknowledges the perceived values of the antecedent text and transforms them to serve the uses of the present. Implicitly recognizing the complexities of the antecedent text and its destabilization through interpretation, the authors of such transvaluations seek to re-create it within history, sustaining a tradition through change » (*Op. cit.*, p. 1). L'approche est en effet similaire de celle développée par Thomas Greene dans *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven, Yale University Press, 1982). Voir aussi l'ouvrage de David Quint, *Origins and Originality in Renaissance Literature : Versions of the Source* (New Haven, Yale University Press, 1983).

²⁷ John Watkins, *The Specter of Dido. Spenser and Virgilian Epic*, New Haven, Yale University Press, 1995.

²⁸ Voir Massimiliano Morini, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2006, ch. 1 « Sixteenth-century Translation: Between Two Worlds », p. 3 sqq.

traduction pendant la période que nous avons retenue pour notre étude. Dans la préface à son *Eneados*, Gavin Douglas s'explique longuement sur ses méthodes de traduction en soulignant ses efforts pour rendre l'« éloquence » virgilienne, et en reprenant l'adage tiré de l'*Art Poétique* d'Horace selon lequel il ne s'agit pas de traduire mot à mot, mais bien d'imiter sa source²⁹. Près de deux siècles plus tard, Dryden déclare que sa traduction pourra être considérée comme un succès si le lecteur juge qu'il y a bien « copié » la beauté du style virgilien³⁰.

La proximité entre les notions de traduction et d'imitation a d'ailleurs pu causer une certaine perplexité chez les historiens de la traduction : Massimiliano Morini note par exemple comment les termes semblent parfois être utilisés de manière interchangeable chez les traducteurs de l'ère Tudor³¹. A propos des traducteurs du XVIIe siècle, Lawrence Venuti souligne à quel point la distinction entre les deux notions peut être « floue »³². On ajoutera à ces remarques le fait que le terme d'imitation recouvre, tout au long de la période, des significations distinctes. Selon un premier usage du terme, l'imitation désigne la représentation de la nature, selon la notion aristotélicienne de la « mimesis » qui sous-tend la pensée sur la création poétique pendant toute la période. C'est ainsi que Sir Philip Sidney définira la « poesie », non pas comme une simple copie du réel, mais comme une représentation (« figuring forth ») où le poète est pleinement créateur³³. Au milieu du XVIIe siècle, les théoriciens de l'épopée Davenant et Hobbes feront aussi référence à la *mimesis* aristotélicienne pour affirmer la noblesse du genre épique³⁴ ; la notion est enfin au cœur de la

²⁹ Gavin Douglas, *The Poetical Works*, éd. John Small, New York, Georg Olms Verlag, 1970 [1874], vol. II, p. 6.

³⁰ Dryden écrit en effet dans la lettre dédicace de sa traduction de l'*Énéide* : « I shall not be wholly without praise, if in some sort I may be allow'd to have copied the Clearness, the Purity, the Easiness and the Magnificence of his style ». *The Works of John Dryden*, éd. Edward Niles Hooker et H.T. Swedenberg, Jr, Berkeley, University of California Press, 1954-, vol. V, p. 331.

³¹ Morini, *op. cit.*, p. 24.

³² Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres, Routledge, 2002 [1995], p. 56.

³³ Philip Sidney, *The Defense of Poesie*, dans *Sir Philip Sidney, A Critical Edition of the Major Works*, éd. Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 217.

³⁴ Voir en particulier « An Answer by Mr Hobbes to Sr Davenant's Preface before Gondibert », dans William Davenant, *A discourse upon Gondibert, A Heroic Poem*, Paris, 1651, p. 121-122.

réflexion de Dryden dans son *Parallel of Poetry and Painting* qu'il écrit en 1695, en même temps qu'il compose sa traduction de l'*Énéide*³⁵.

De ce premier usage spécifiquement poétique du terme, on distinguera l'imitation rhétorique des auteurs classiques, pour laquelle on retiendra ici le terme latin d'« imitatio ». Cette pratique, recommandée par Cicéron, entre autres, comme un moyen d'importation des modèles littéraires et d'enrichissement de la langue, est largement adoptée par les humanistes, qui récupèrent le discours antique pour légitimer leur propre entreprise de « défense et illustration » des langues vernaculaires. Comme on le montrera, cette conception de l'imitation est indissociable de la théorie et de la pratique du traduire comme appropriation des modèles littéraires antiques. On en trouve en effet des échos depuis Phaer, qui en 1557 met en scène sa traduction comme une « défense de sa langue natale »³⁶, jusqu'à Dryden, lorsqu'il reprend l'imaginaire de l'importation pour justifier les latinismes dont il use dans sa version de l'*Énéide*³⁷.

Enfin, dans le contexte spécifique de la traduction littéraire, le terme d'« imitation » renvoie à la pratique de la traduction libre. On le trouve dès 1517 chez Erasme, lorsqu'il s'excuse auprès de l'archevêque de Canterbury et chancelier de l'Université d'Oxford William Warham pour les modifications qu'il a pu apporter à la tragédie d'Euripide *Electre* : il a suivi, déclare-t-il, le modèle de Cicéron, et ainsi produit une « imitation »³⁸. Plus d'un siècle plus tard, Cowley admet que sa pratique « licencieuse » de la traduction (« libertine way of translation ») lui vaille de perdre le nom de traducteur, au profit sans doute de celui d'imitateur³⁹. C'est en effet ce nom que lui donne Dryden en définissant l'« imitation » comme une pratique littéraire où la source sert seulement de « modèle » et de prétexte à une création totalement nouvelle⁴⁰. Il est important de noter ici que, si le terme d'« imitation » est

³⁵ Dryden, « A Parallel between Poetry and Painting », préface à la traduction du traité *De Arte Graphica* du critique français Charles-Alphonse Du Fresnoy (1695), *The Works of John Dryden*, op. cit., vol. XX, p. 37-77, *passim*.

³⁶ Phaer, *The seven first bookes the Eneidos of Virgil*, op. cit., postface, sig. [Xii]^r.

³⁷ Dryden, dédicace de l'*Énéide*, *Works*, vol. V, p. 335-336.

³⁸ Erasme, « To William Warham », dans *Western Translation Theory*, éd. Douglas Robinson, Manchester, St Jerome, 2002, p. 65.

³⁹ Abraham Cowley, Préface aux *Pindarique Odes* (1654), *Western Translation Theory*, op. cit., p. 162.

⁴⁰ Dryden, *Ovid's Epistles*, Preface, *Works*, op. cit., vol. I, p. 116-117.

utilisé tout au long des XVI^e et XVII^e siècles pour désigner une pratique libre, sinon « libertine » de la traduction, dont elle représente donc pour ainsi dire un cas limite, le terme se spécialise après Dryden dans un sens très particulier. Alors que Dryden ne se tenait pas forcément à sa définition, et utilisait encore le terme de manière assez lâche pour désigner une pratique libre de la traduction, les *Imitations of Horace* de Pope (1733-1738) représentent des créations littéraires à part entière, situant désormais le genre néoclassique de l'« imitation » en dehors du champ de la traduction⁴¹.

C'est donc en fonction du concept de l'imitation et de ses différents usages dans le contexte de la traduction littéraire que l'on a pu déterminer les limites du corpus. La cohérence d'une étude des traductions de l'*Énéide* de l'*Eneados* de Gavin Douglas au *Dryden's Virgil* de 1697 est ainsi assurée par la place centrale que prend cette notion dans la théorie et la pratique de la traduction littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles. Par ailleurs, c'est parce qu'elles répondent très clairement à la réflexion sur l'*imitatio* qui marque la fin du XVI^e siècle anglais que l'on a inclus au corpus les pièces de théâtre de Marlowe et de Jonson. De même, la tragédie *Brutus of Alba* (1678), œuvre de jeunesse de Tate qui représente à bien des égards la première version de son opéra *Dido and Aeneas*, se présente explicitement comme une imitation de l'épisode virgilien⁴². Notre étude offre également une analyse des réécritures burlesques de l'épisode, tels le *Virgile Travesti*⁴³ de Charles Cotton (1665) ou la réécriture héroï-comique de l'épisode par John Crowne sous le titre de *The History of a Famous and Passionate Love...* (1692)⁴⁴ : ces textes, dont on verra que les stratégies de

⁴¹ Voir Howard Weinbrot, *The Formal Strain. Studies in Augustan Imitation and Satire*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, *passim*.

⁴² *Brutus of Alba, Or the Enchanted Lovers, a tragedy acted at the Duke's Theatre, Written by N. Tate*, Londres, 1678.

⁴³ Charles Cotton, *Scarronnides, or, Virgile travestie ; a mock-poem, in imitation of the fourth book of Virgils Aeneis in English, burlesque*, Londres, 1665.

⁴⁴ John Crowne, *The history of the famous and passionate love, between a fair noble Parisian lady, and a beautiful young singing-man, a chanter in the Quire of Notre Dame in Paris, and a singer in opera's ; an heroic poem, in two canto's, being in imitation of Virgil's Dido and Aeneas, and shews all the passions of a proud beauty, compell'd by love, to abandon her self to her inferiour : but finding some slights, how she reveng'd her self, and recovered her honor*, Londres, 1692.

réécriture constituent pour ainsi dire l'envers de la traduction virgilienne au XVII^e siècle, se présentent en effet tous deux comme des « imitations » du livre IV de l'*Énéide*.

Plutôt donc que d'offrir une étude thématique sur la « figure » de Didon, sur les usages d'un *topos* épique, ou sur l'« influence » de Virgile sur les poètes britanniques des XVI^e et XVII^e siècles, notre enquête aborde plutôt la traduction et l'imitation du livre IV de l'*Énéide* comme des phénomènes complexes de métamorphose du texte virgilien, à travers lesquels on pourra dégager les transformations principales qui marquent la réception de l'œuvre de Virgile dans les Îles Britanniques au cours des deux siècles de notre étude. On pourra ainsi mettre en valeur les évolutions majeures dans la théorie et la pratique de la traduction littéraire pendant cette période, et suivre les moments-clés du développement et de la théorisation de l'épopée anglaise sur le modèle antique, depuis les premières traductions humanistes britanniques jusqu'à la cristallisation de l'esthétique néoclassique dont *Dryden's Virgil* est sans aucun doute le lieu.

Si notre étude s'efforce donc de combler un certain manque dans l'étude de la réception britannique de l'*Énéide*, une étude d'envergure sur les traductions successives du livre IV de l'*Énéide* nous a paru d'autant plus nécessaire que l'on assiste dans le domaine des études anglaises, et en particulier depuis les années 1990, à une remise en valeur de la recherche sur les traductions des grands textes antiques. Ce mouvement s'explique en partie par la transformation des études classiques dans le monde anglo-saxon, où l'analyse des textes antiques est de plus en plus liée à celle de leurs traductions⁴⁵. En parallèle, le développement récent de la discipline de la traductologie, ou « translation studies », s'est traduit par un véritable renouveau de la recherche en histoire de la traduction. En France, ce mouvement a été particulièrement marqué dans les années 1990 par les travaux de Michel Ballard et d'Antoine Berman⁴⁶; on citera à titre d'exemple la parution de plusieurs numéros de la revue

⁴⁵ Sur ce point, voir Charles Martindale, *Latin Poetry and the Judgment of Taste*, Oxford, Oxford University Press, 2007, *passim*.

⁴⁶ Voir Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin : traductions, traducteurs, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2007 [1992] et Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, NRF, 1995.

Palimpsestes consacrées à des questions d'analyse historique des traductions⁴⁷. Dans le monde anglo-saxon, en plus de l'apparition de nouvelles revues spécialisées telle *Translation and Literature*, lancée en 1992, on soulignera la publication récente d'ouvrages de référence majeurs, tels *The Oxford Guide to Literature in English Translation* (2000), suivi d'une *Oxford History of Literary Translation* en cinq volumes⁴⁸. L'*Énéide* de Virgile et ses traductions successives y trouvent bien sûr une place privilégiée, et les analyses qui y sont offertes témoignent du renouveau critique dans l'étude historique des traductions. En effet, alors que les versions anglaises de l'*Énéide* avaient été longtemps étudiées en termes d'influence littéraire, le développement parallèle des « cultural studies », et leur adoption du modèle d'analyse « néo-historiciste » souvent dominant dans le monde anglo-saxon, s'est traduit par une mise à l'honneur des enjeux politiques et idéologiques des traductions⁴⁹. C'est ainsi que, là où William Frost offrait en 1982 un recensement tout descriptif des traductions de l'*Énéide* « De Douglas à Dryden », la présentation de ce même corpus par Colin Burrow dans le chapitre du *Cambridge Companion to Virgil* (1997) consacré aux traductions anglaises de Virgile est mise sous le signe de la « résistance » au pouvoir politique en place⁵⁰.

L'étude pionnière d'Annabel Patterson sur les traductions des *Bucoliques* de Virgile a démontré la richesse d'une telle approche⁵¹. C'est cette méthode que Liz Oakley-Brown a reprise plus récemment dans son étude des traductions anglaises des *Métamorphoses* d'Ovide du XVIe au XVIIIe siècle, intitulée *Ovid and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*⁵². Or si la lecture des versions anglaises des *Métamorphoses* comme lieu de

⁴⁷ Voir *Palimpsestes*, no. 4 (1990), « Retraduire », et no. 15 (2004), « Pourquoi donc retraduire ? ». On observe un phénomène similaire dans d'autres revues spécialisées : *TTR* consacre en 1993 un numéro spécial à l'histoire de la traduction, et *Méta*, autre journal canadien d'études de la traduction, publie en septembre 2004 et en août 2005 deux numéros sur l'analyse historique des traductions (*Méta*, 49. 3 et 50. 3).

⁴⁸ *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, éd. Peter France, Oxford, Oxford University Press, 2000 et *The Oxford History of Literary Translation into English*, éd. Stuart Gillespie et David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2005-.

⁴⁹ On soulignera ici le rôle fondateur des études de Susan Bassnett et André Lefevere dans le « tournant culturel » des études de la traduction.

⁵⁰ William Frost, « Translating the *Aeneid*, Douglas to Dryden : Some General Considerations », in *Poetic Traditions of the English Renaissance*, éd. George deForest Lord et Maynard Mack, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 271-286 ; et Colin Burrow, « Virgil in English Translation », in *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 21-37.

⁵¹ Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology : Virgil to Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1987.

⁵² Liz Oakley-Brown, *Ovid and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2006.

construction et de mise en scène de l'identité culturelle (« the fashioning of Early Modern English identities »⁵³) permet dans cette étude de souligner un aspect essentiel de la traduction des classiques antiques à la Renaissance comme « self-fashioning »⁵⁴ littéraire, il nous a semblé qu'une telle perspective ne rendait pas pleinement compte des enjeux poétiques, mais aussi esthétiques et interprétatifs que révèlent les métamorphoses britanniques des textes classiques au long des XVI^e et XVII^e siècles.

En effet, afin d'analyser les différentes facettes de la transformation du texte virgilien par la traduction et l'imitation, nous avons adopté une approche méthodologique composite. Aux études latines, nous avons emprunté les outils d'analyse textuelle de la source virgilienne, afin d'en saisir pleinement les transformations sémantiques, stylistiques et métriques dans les différentes traductions. Par ailleurs, dans la mesure où l'accès au texte latin passe nécessairement, pour les traducteurs des XVI^e et XVII^e siècles, par la consultation d'ouvrages annotés de l'*Énéide*, nous avons tâché de prendre en compte le rôle de médiation joué par les commentaires de l'épopée inclus dans les éditions du texte virgilien en circulation pendant la période à l'étude. Notre étude s'est ainsi appuyée sur les travaux de Roger Chartier, Anthony Grafton et William Slights⁵⁵ dans le domaine de l'histoire du livre et de la lecture, pour mettre en valeur la place des éléments de bibliographie matérielle (supports du texte virgilien et des traductions, format des différentes éditions, illustrations, mise en page etc.) dans la réception de l'œuvre virgilienne et de ses différentes traductions. De plus, dans la mesure où le programme d'« imitation » des classiques antiques est défini pendant toute la période en termes d'adaptation de l'œuvre virgilienne aux préoccupations idéologiques et politiques de la culture d'accueil, nous avons fait appel aux méthodes de la lecture « historiciste » des traductions développées entre autres par Annabel Patterson, Lawrence

⁵³ Oakley-Brown, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ Selon le terme de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning, More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

⁵⁵ Voir par exemple l'*Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. Roger Chartier et Guglielmo Cavallo, Paris, Seuil, 1997 ; Anthony Grafton et Lisa Jardine, « 'Studied for Action' : How Gabriel Harvey read his Livy », *Past and Present*, 129.1 (1990), p. 30-78 ; ou encore William Slights, *Managing Readers. Printed Marginalia in English Renaissance Books*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

Venuti et Stephen Zwicker⁵⁶, pour mettre en valeur les stratégies allusives développées par les traducteurs, l'enracinement des différentes réécritures de l'*Énéide* dans un contexte historique précis, ou encore la relation que ces dernières peuvent entretenir avec les discours politiques ou idéologiques dominants au cours de la période à l'étude. Nous avons par ailleurs retenu les éléments de méthode proposés par Antoine Berman, qui rappelle l'importance, dans le contexte d'une étude historique, de prendre en compte la dimension proprement littéraire de la traduction comme œuvre à part entière⁵⁷. Pour chaque texte étudié, nous nous sommes efforcés de déterminer sa place dans l'œuvre de l'auteur et le projet spécifique de traduction ou d'imitation dont il témoigne, afin de définir ainsi la « visée » de chaque auteur, pour reprendre les termes de Berman, par rapport à l'« horizon » théorique et esthétique dans lequel il se situe⁵⁸. Enfin, en replaçant chaque traduction dans le contexte plus large de l'histoire des formes littéraires, en l'occurrence le genre épique, et la réflexion sur ses modalités esthétiques et interprétatives, nous tâchons ici de mettre en valeur les liens qui unissent l'évolution de la théorie et la pratique du traduire aux transformations esthétiques et épistémiques majeures qui marquent les XVI^e et XVII^e siècles dans les Îles Britanniques.

Afin de dégager les différentes étapes qui marquent cette évolution, nous avons adopté ici une double méthode d'analyse. Nous avons d'abord effectué un travail de classement et de regroupement du corpus, en reprenant et en adaptant les méthodes d'analyse historique des traductions proposées par Anthony Pym et par Yves Gambier⁵⁹. Ce dernier invite en particulier à s'interroger sur « la périodicité et la fréquence » des retraductions d'un même texte, et à dégager les « moments aigus de reprise d'un texte »⁶⁰. Dans le cas des traductions

⁵⁶ Patterson, *Pastoral and Ideology*, *op. cit.* ; Venuti, *The Translator's Invisibility*, *op. cit.* ; Steven Zwicker, *Lines of Authority: Politics and English Literary Culture, 1649-1689*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

⁵⁷ Antoine Berman, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁸ Berman définit l'« horizon de traduction » comme l'ensemble des normes sociales, idéologiques, esthétiques etc. par rapport auxquelles le traducteur doit se situer (*Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 59 et 79). La « visée » traductive représente « l'objectif global de la traduction : par exemple s'approprier Plutarque, le franciser, l'intégrer au 'patrimoine français' » (*op. cit.*, p. 92).

⁵⁹ Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester, Saint Jerome, 1998 et Yves Gambier, « La retraduction : retour et détour », *Meta* 39. 3 (1994), p. 413-417.

⁶⁰ Gambier, *op. cit.*, p. 416.

britanniques du livre IV de l'*Énéide*, on observe de toute évidence l'un de ces « moments » dans les années 1640 et 1650, période qui est d'ailleurs entourée de part et d'autre de pauses de plusieurs décennies. Il s'écoule en effet cinquante ans entre la parution des *First Four Bookes of the Aeneis* de Stanyhurst (1682) et la traduction de l'*Énéide* de Vicars (1632), et à nouveau une quarantaine d'années entre les traductions du livre IV des années 1640 et 1650 et ses retraductions des années 1690. Ainsi, l'analyse seule du corpus permet de dégager trois « moments », pour lesquels il faudra à la fois s'interroger sur les causes probables de ces reprises successives du texte, et sur celles des pauses qui les suivent et/ ou les précèdent. Il est en effet remarquable de voir que ces arrêts temporaires dans le mouvement des retraductions sont aussi les moments où l'on voit paraître des formes alternatives de la réécriture de l'épisode, telles les mises en scène de l'épisode par Marlowe et Jonson au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, ou encore les « imitations » burlesques de Cotton dans les années 1660.

On s'est aussi inspiré ici de la réflexion d'Anthony Pym sur les retraductions, en tenant compte, bien sûr, du contexte historique des traductions – en particulier dans le cas des retraductions parues pendant les années de crise que sont les décennies de 1640 à 1660 –, mais aussi en s'interrogeant, comme il le recommande, sur les circonstances plus proches de leur composition⁶¹. On a ainsi tâché d'identifier le lectorat auquel s'adressent les différentes traductions, qu'il s'agisse d'un public littéraire, scolaire, ou courtisan. On a aussi porté attention la fortune éditoriale de certains textes, dans la mesure où les périodes pour ainsi dire de creux ici décelées semblent suivre la parution d'une traduction importante. Celle de Phaer (1558), complétée par Twyne en 1573, est en effet rééditée régulièrement jusque dans les années 1620 : de même, le *Virgile* illustré d'Ogilby connaît de nombreuses rééditions, dont certaines d'ailleurs de nature pirate, jusque dans les années 1680. Quant au Virgile de Dryden, il s'impose immédiatement comme version canonique et éclipse les autres essais de traduction qui entourent sa parution⁶².

⁶¹ Pym, *op. cit.*, p. 82-84.

⁶² C'est le cas par exemple de la traduction de l'*Énéide* composée par Richard Maitland, Comte de Lauderdale, dont Dryden reconnaît s'être d'ailleurs servi pour sa propre traduction. L'*Énéide* de Lauderdale sera publiée à titre posthume en 1700, et, de manière significative, c'est en se rapportant au commentaire de Dryden que ses éditeurs en soulignent l'importance.

Une fois ces grandes phases de traductions et retraductions établies, il fallait s'interroger sur les relations que ces traductions peuvent entretenir entre elles⁶³. Pourquoi, par exemple, retraduire le livre IV de l'*Énéide* dans les années 1650, lorsqu'il existe déjà une dizaine de versions en circulation ? Pourquoi retraduire encore Virgile dans les années 1690, et pourquoi reprendre le format et les modalités d'édition du Virgile d'Ogilby ? Ce premier balayage du corpus a en effet attiré notre attention sur les différents supports textuels des traductions : en plus des versions manuscrites auxquelles nous n'avons malheureusement pas eu accès, on peut ici distinguer les traductions du livre IV publiées au sein d'une traduction complète de l'épopée, voire des œuvres de Virgile, de celles qui paraissent de manière isolée. Les premières sont le plus souvent ornées d'annotations marginales (c'est le cas de Phaer et surtout d'Ogilby) ou d'illustrations (Ogilby, Dryden). Dans le second cas, les traductions du livre IV de l'*Énéide* sont parfois publiées comme des œuvres à part entière, parfois intégrées à des recueils de poèmes et de traductions. Ces différences nous ont incité à nous interroger sur les usages du texte virgilien que ces traductions peuvent révéler, et à nous demander à nouveau si l'on peut distinguer une évolution au cours de la période : dans quelle mesure l'étude des traductions britanniques du livre IV de l'*Énéide* permet-elle par exemple de contribuer à une histoire du Virgile illustré ? Comment l'Angleterre se situe-t-elle par rapport aux autres pays européens, et en particulier la France, dans la production d'éditions de Virgile en langue vulgaire ?

Il s'agissait alors, dans un deuxième temps, d'interpréter les résultats de ce travail de déblayage du corpus, et de structurer l'analyse des tendances ainsi observées par une périodisation adéquate. Pour cela, nous avons choisi de conformer autant que possible notre analyse à l'évolution du discours des traducteurs et des théoriciens littéraires de la période. Comme il a été noté plus haut, c'est parce que la question de l'imitation représente une thématique centrale du discours sur la traduction dans le domaine britannique et pendant la période à l'étude que nous avons choisi d'aborder notre corpus sous cet angle. De même, nous avons cherché ici à éviter l'imposition de critères externes de périodisation.

⁶³ Selon la notion de « retraduction active » établie par Pym, *op. cit.*, p. 83-84. Nous reviendrons en détail sur ce concept.

Plusieurs choix se présentaient en effet. On pouvait d'abord adopter les grandes divisions de l'histoire politique anglaise, en qualifiant les trois périodes ici dégagées selon les étiquettes « Tudor », « Jacobéenne / Interrègne », et « Restauration », le tout se fondant plus ou moins dans la vaste catégorie du « Early Modern ». Dans la mesure où le phénomène de la traduction et de la retraduction de Virgile dépasse l'Angleterre, et qu'il est important pour notre étude de situer la place des Îles Britanniques dans le mouvement européen de l'imitation des classiques antiques, une seconde possibilité consistait à reprendre les catégories de l'histoire culturelle européenne. On aurait alors eu une première phase comprenant les traductions de la « Renaissance », le terme étant lui-même problématique par son manque de précision, puis une phase « néoclassique » dont les limites chronologiques auraient été tout aussi difficiles à déterminer. En effet, si l'Angleterre entre officiellement dans le néoclassicisme avec la Restauration de 1660, les tendances esthétiques adoptées et théorisées au cours de la période dite « néoclassique » se dessinent dès les années 1640 dans les œuvres de John Denham et d'Edmund Waller, tous deux traducteurs du livre IV de l'*Énéide*. Dans son étude des traductions de l'*Énéide* dans l'Angleterre du second XVII^e siècle, Robin Sowerby contourne la difficulté en désignant les deux poètes comme « Early Augustan », faisant de leurs traductions les manifestations précoces d'un « idéal augustéen » qui, selon lui, trouve son accomplissement dans le *Virgile* de Dryden⁶⁴. Si son analyse n'est pas incorrecte, et qu'elle est par ailleurs représentative de la tendance néoclassique à récupérer les modèles littéraires du passé, on a tâché de résister ici à la tentation de présenter l'histoire des traductions de l'*Énéide* au XVII^e siècle comme une généalogie du « goût classique »⁶⁵. En effet, cela équivalait à ignorer les tensions qui marquent le milieu du XVII^e siècle anglais, où l'on voit se manifester jusque dans les années 1660 certaines formes de l'esthétique baroque développée à la cour de Charles I^{er}.

On a trouvé une alternative plus satisfaisante dans la méthode adoptée par Michel Ballard, qui structure son étude historique des traductions autour des grands axes théoriques

⁶⁴ Robin Sowerby, *The Augustan Art of Poetry. Augustan Translation of the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, en particulier ch. 2 : « The Augustan Ideal : Rhyme and Refinement », p. 89 sqq.

⁶⁵ Selon l'approche adoptée par Roger Zuber dans son ouvrage *Les Belles In fidèles et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

qui, selon lui, dominant des périodes aux contours plus souples⁶⁶. C'est ainsi qu'il traite des traducteurs anglais du XVI^e siècle dans le cadre d'une section plus générale sur la traduction comme appropriation, tandis que son analyse des théories anglaises du traduire au XVII^e siècle est incorporée à une partie sur « Les Belles Infidèles et la naissance de la traductologie ». Si, comme on le verra, l'application à l'Angleterre de l'expression des « belles infidèles » ne va pas sans soulever de questions, l'histoire de la traduction ainsi esquissée par Ballard a l'avantage de s'articuler autour de critères internes, tirés du discours sur le traduire à une époque donnée. C'est une approche semblable que l'on adoptera donc ici, en montrant comment les trois « moments » de la traduction et retraduction du livre IV de l'*Énéide* observés à partir du corpus correspondent à des infléchissements significatifs du schème de l'imitation qui domine, comme on l'a vu, la période à l'étude.

On distinguera ainsi une première période, couvrant plus ou moins tout le XVI^e siècle, où la théorie et la pratique de la traduction sont dominées par la reprise des modèles antiques de l'« imitatio » comme appropriation des formes poétiques et des ressources linguistiques des grands modèles littéraires. L'imitation rhétorique et poétique apparaît comme une dimension essentielle de la traduction, dont la fonction première est l'« illustration » du vernaculaire et le développement des formes de la poésie épique. La traduction, forme spécifique de l'imitation poétique, se définit ainsi comme une modalité de l'importation des textes antiques sur le sol anglais ou écossais. Elle rejoint ainsi la thématique humaniste de la « translatio studii », ce transfert mythique des centres du savoir depuis la Grèce Antique vers l'Ouest dont les pays européens s'affichent alors comme l'achèvement. Cependant, tout en reprenant les théories antiques de l'« imitatio », le discours sur le traduire développé par les traducteurs britanniques de l'*Énéide* révèle une tension certaine entre le modèle rhétorique de l'imitation, alors comprise comme la reproduction des caractéristiques formelles de l'original, et une conception plus large où l'imitation suppose une relation de compétition avec l'original, dont l'autorité est invoquée pour légitimer celle du traducteur. Ces deux modèles se

⁶⁶ Voir Michel Ballard, *op. cit.*, et l'analyse qu'en fait Lieven d'Hulst dans « Pour une historiographie des théories de la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 8.1 (1995), p. 13-33, en particulier p. 24.

superposent et se croisent tout au long du XVI^e siècle, depuis l'*Eneados* de Douglas (1513) jusqu'aux recherches métriques dont la traduction de Stanyhurst (1582-3) est le lieu. La rupture se dessine au tournant du siècle, où l'on voit Marlowe et Jonson mettre en scène les modes et les mythes de l'imitation humaniste pour mieux attirer l'attention sur leur statut d'auteurs vernaculaires.

L'établissement d'un rapport d'émulation entre le traducteur et son modèle caractérise la seconde période ici dégagée. La phase « aiguë » de reprise du livre IV de l'*Énéide* correspond en effet à une mise en valeur de la retraduction : Denham parle de « new way of translating ». Aux formulations rhétoriques de l'« imitatio » comme équivalence formelle, les traducteurs opposent ainsi une conception de l'« imitation », telle que la définit par exemple Cowley dans sa préface aux *Pindaric Odes* (1654), comme une nouvelle création. L'imitation devient alors synonyme de traduction libre, où le traducteur, désormais clairement défini comme poète, n'hésite pas à modifier le texte source, voire à l'« embellir », pour reprendre le terme de Denham, selon les modèles esthétiques et poétiques que la traduction sert alors à définir. Selon cette vision spécifique de l'« imitation », le traducteur se donne pour tâche de suppléer aux pertes encourues lors du travail de traduction – le supplément en question ayant le plus souvent une forte portée idéologique. La traduction libre devient alors le lieu de l'affirmation des choix esthétiques et politiques du traducteur pendant cette période de bouleversements profonds que représente la fin de l'ère caroléenne et l'Interrègne. Cependant, la transformation des théories et de la pratique de la traduction n'est pas seulement propre à l'Angleterre : on observe un développement parallèle en France, où la pratique de la traduction libre s'affirme de manière tout aussi éloquente. On a ainsi placé cette période sous le signe d'une interrogation sur la place de l'Angleterre dans le développement d'une esthétique européenne de la « belle infidèle », selon l'expression reprise par Ballard pour caractériser, entre autres, le XVII^e siècle anglais.

Les tendances qui se dessinent pendant les années de « reprise aiguë » du livre IV de l'*Énéide* se voient prolongées et confirmées dans la troisième période dégagée à partir de notre corpus. Les enjeux esthétiques de la traduction sont en effet soulignés par la reprise du

terme d'« imitation » pour désigner les réécritures burlesques du livre IV de l'*Énéide*, révélant ainsi l'impact, dans l'Angleterre de la Restauration, de la querelle dite « des anciens et des modernes ». En parallèle, on assiste à un phénomène de cristallisation des thématiques majeures développées depuis le XVI^e siècle dans le discours de la traduction. On voit ainsi se dégager autour de Dryden une théorie néoclassique de la traduction comme *mimesis* artistique⁶⁷. En reprenant la thématique de la représentation picturale développée par ailleurs dans son *Parallel of Poetry and Painting*, Dryden consacre en effet le statut de poète revendiqué depuis Chapman par les traducteurs des classiques antiques. En parallèle à son effort de théorisation de la traduction, dont on ne peut manquer de souligner l'ampleur et la cohérence, Dryden présente l'imitation virgilienne comme un lieu privilégié pour la définition des modalités esthétiques d'un classicisme spécifiquement anglais. Alors même que la notion d'imitation se spécialise pour désigner des œuvres qui, telles les *Imitations* de Pope, ne sont désormais plus de l'ordre de la traduction, on assiste ainsi à l'établissement d'un modèle de la « traduction esthétique »⁶⁸ appelé à marquer pour longtemps l'histoire de la traduction, et celle de la réception des classiques antiques en Angleterre⁶⁹.

Tout au long de notre enquête, nous nous efforcerons ainsi d'associer l'étude détaillée des différentes traductions ou imitations de l'*Énéide* à une perspective plus large, qui permette de mettre en valeur la dynamique générale des traductions et retraductions d'un même texte, et leur lien avec l'histoire de la traduction et celle des formes littéraires. En articulant ainsi les microlectures (les traductions et imitations britanniques du livre IV de l'*Énéide* aux XVI^e et XVII^e siècles) et la macrolecture (traduction et imitation de l'*Énéide* dans les Îles Britanniques aux XVI^e et XVII^e siècles), notre méthode se rapproche ici de celle que propose

⁶⁷ Tel que relevé par T. R. Steiner, *English Translation Theory 1650-1800*, Amsterdam, Van Gorcum, 1975, ch. 3 : « Mimesis : The Translator as Painter », p. 35-47.

⁶⁸ Selon le terme Charles Martindale dans « Dryden's Ovid : Aesthetic Translation and the Idea of the Classic », *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, éd. Alexandra Lianeri and Vanda Zajko, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 83-110.

⁶⁹ On notera par exemple que Colin Burrow conclut son analyse des traductions anglaises de l'*Énéide* (« Virgil in English Translation », *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 21-37) en déclarant que si l'on ne doit lire qu'une seule traduction, c'est celle de Dryden qu'il faut retenir.

Lieven d'Hulst pour l'analyse historique des traductions. Dans son étude « pour une historiographie des théories de la traduction »⁷⁰, ce dernier suggère d'appliquer au domaine de la traductologie les catégories historiques établies par Fernand Braudel, qui distingue en effet la longue durée (niveau structurel), la moyenne durée (le niveau conjoncturel) et la courte durée (le niveau événementiel)⁷¹. Si l'on accepte, avec d'Hulst, de définir la « longue durée » en référence à l'ouvrage de Frederick Renier, qui pose la continuité de la pensée sur le traduire « De Cicéron à Tytler »⁷², notre étude s'articule ainsi entre la moyenne durée (la définition de la traduction comme imitation, de Douglas à Dryden), et la courte durée (la pratique de la traduction et de l'imitation chez chacun des auteurs de notre corpus). Selon d'Hulst, l'avantage d'une telle approche est la suivante : « on recourt au même paramètre interne, plutôt que d'en emprunter un à l'histoire culturelle, littéraire, linguistique ou autre [on pourrait ici ajouter politique] ; chaque niveau est articulé à l'autre, et ne peut être compris isolément »⁷³. Ces objectifs sont bien ceux que nous avons tâché d'atteindre dans notre étude, afin d'offrir une histoire des traductions et imitations britanniques du livre IV de l'*Énéide* aux XVI^e et XVII^e siècles, qui fasse justice, autant que possible, aux métamorphoses du texte virgilien.

⁷⁰ D'Hulst, *op. cit.*

⁷¹ D'Hulst, *op. cit.*, p. 24.

⁷² Frederick Renier, *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

⁷³ D'Hulst, *ibid.*

PREMIÈRE PARTIE :

LA FABRIQUE DE L'ÉPOPÉE:
TRADUCTION ET IMITATION DANS LE CONTEXTE
DE LA *TRANSLATIO STUDII*
(1513-1601)

Quand paraît en 1553 la première version anglaise du *De Officiis* de Cicéron, son traducteur, l'humaniste Nicholas Grimald, décrit son œuvre dans les termes suivants : « These riches, & treasures of witt, and wisdom, as Cicero transported out of Greece into Italie : so have I fetched from thence ; & conveyed them into England... »¹. En usant de la métaphore du « transport », Grimald participe, comme de nombreux humanistes européens, au renouveau du discours sur la *translatio studii*. Cette thématique avait été développée au long du Moyen-Âge pour mettre en scène le déplacement des centres du savoir depuis la Grèce et la Rome antiques vers l'Empire Romain Germanique, ainsi assimilé à une nouvelle Rome. Lorsque la chute de Constantinople en 1453 entraîne l'exil des lettrés byzantins vers l'Italie, et provoque ainsi la redécouverte des textes classiques sur laquelle se construit la Renaissance italienne, les humanistes reprennent à leur tour les formulations antiques du mythe esquissées sous la Rome d'Auguste. C'est ainsi que Grimald se fait l'écho de Cicéron, l'orateur antique ayant lui-même déclaré avoir « transporté » la pensée grecque à Rome par ses traductions de Platon et d'Aristote, ainsi que par ses imitations des discours de l'orateur grec Démosthène². C'est cependant Virgile qui fournit aux humanistes européens la thématique sans doute la plus féconde de l'imaginaire de la *translatio*, en mettant en scène, dans une épopée inspirée du modèle d'Homère, le périple d'Est en Ouest de son héros Énée depuis les ruines de Troie jusqu'à la fondation de la future Rome.

Il n'est donc pas étonnant que, dans les Îles Britanniques comme dans tous les pays européens se réclamant de la *translatio* du savoir antique, l'*Énéide* soit le premier texte antique à recevoir une traduction complète. En 1513, en effet, le poète écossais Gavin Douglas compose la première version poétique de l'épopée virgilienne dans un dialecte de langue anglaise. Son *Eneados*, qui circule sous forme de manuscrit pendant toute la première

¹ Nicholas Grimald, *Marcus Tullius Ciceroes three booke of duties, to Marcus his sonne, turned out of Latine into English, by Nicolas Grimalde*, éd. Gerald O'Gorman, Washington, Folger Shakespeare Library, 1990, p. 48 (texte de la seconde édition de 1556).

² Cicéron, *De Oratore*, éd. et trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1964, vol. I, p. 55.

moitié du XVI^e siècle, est publié à Londres en 1553³. L'année suivante paraît la traduction du livre IV de l'*Énéide* par Henry Howard, Comte de Surrey. Composée dans les années 1530, cette traduction avait aussi été donnée à lire sous forme manuscrite dans le cercle littéraire de la famille Howard et à la cour d'Henri VIII, avant d'être publiée à titre posthume en 1554 sous le titre de *The Fourth Booke of Virgil*⁴. Elle connaîtra une seconde édition en 1557, dans le cadre du *Miscellany* de Richard Tottel, qui comprend aussi une traduction du livre II de l'*Énéide* aussi composée par Surrey⁵. La troisième traduction du livre IV de l'*Énéide* à paraître est celle de Thomas Phaer, publiée à Londres en 1558 au sein de ses *Seven first bookes of the Eneidos of Virgil*⁶. Phaer, médecin et auteur de plusieurs autres traductions, meurt avant de finir sa version de l'*Énéide* ; cette dernière est alors reprise et complétée par son confrère Thomas Twyne, qui publie en 1573 *The Whole XII Bookes of the Aeneidos of Virgil*, texte qui connaîtra au moins quatre rééditions⁷. Enfin, en 1583, le Catholique irlandais Richard Stanyhurst fait publier ses *First Foure Bookes of Virgils Aeneis* à Londres par Henry Bynneman⁸, imprimeur dont les éditions annotées des œuvres de Virgile comptent parmi les premières à paraître en Angleterre.

³ *The .xiii. bu kes of En eados po ete Virg ill of th e famose translatet ou t of La tyne verses in to S cottish metir* (Londres, 1553). L'édition de référence est ici celle de John Small, Gavin Douglas, *The Poetical Works*, New York, Georg Olms Verlag, 1970 [1874], vol. I et II.

⁴ *The Fo urth Bo oke of Virgil, in treating of the love b etween Aen eas and Dido, tran slated in to English, and drawne into a straunge meter by Henry late Earle of Surrey, worthy to be embraced* (Londres, 1554).

⁵ *Certain bokes of Virgiles Aeneis turned into English meter by the right honorable lorde, Henry Earle of Surrey* (Londres, 1557). Tottel est plus connu pour sa publication, la même année, de son recueil (connu sous le nom de *Tottel's Miscellany*) rassemblant les poèmes pétrarquistes de Wyatt, Surrey et leurs successeurs.

⁶ *The seven first bookes the Eneidos of Virgil, converted in English meter by Thomas P haer Esquier* (Londres, 1558). Il semble bien que Phaer ait eu le projet de traduire l'épopée entière. En 1562, sa version des dix premiers livres de l'*Énéide* est publiée à titre posthume par un certain Rouland Hall sous le titre suivant : *The nyne fyrst bookes of the Eneidos of Virgil conuerted into Englishe vearse by Thomas Phaer Doctour of Phisike, with so muche of the tenth booke, as since his death coulde be founde in vnperfit papers at his house in Kilgarran forest in Penbrokeshyre*.

⁷ *The whole .xii. bookes of the Aeneidos of Virgill. Wher eof the first .ix. and part of the tenth, were conue rted into English meeter by Thomas Phaër Esquire, and the residue supplied, and the whole worke together newly set forth, by Thomas Twyne, Gentleman* (Londres, 1573). Une seconde édition de ce texte sera « augmentée » de l'apocryphe livre XIII de l'*Énéide* est publiée en 1583 sous le titre suivant : *The .xiii. bookes of Aeneidos. The first twelue beeinge the woorke of the diuine poet Virgil Maro, and the thirteenth the supplement of Maphaeus Vegius. Translated into English verse to the fyrst third part of the tenth booke, by Thomas Phaer Esquire: and the residue finished, and now the second time newly set forth for the delite of such as are studious in poetrie: by Thomas Twyne, Doctor in Physicke*. Cette version sera rééditée en 1596, 1600, 1607 et 1620.

⁸ Stanyhurst avait d'abord fait publier sa traduction à Leiden, aux Pays-Bas, en 1582, sous le titre *The first foure bookes of Virgil his Aeneis translated intoo English heroical verse by Richard Stanyhurst, wyth oother poëtical diuises theretoo annexed*.

Si l'importance de l'*Énéide* de Virgile dans la culture humaniste britannique se traduit donc par de nombreuses traductions du poème⁹, la forme poétique choisie par les traducteurs du XVI^e siècle n'en est pas moins remarquable. En effet, alors que de nombreuses réécritures vernaculaires dont le poème virgilien avait été l'objet au Moyen-Âge tendaient à emprunter les formes de genres vernaculaires existants¹⁰, toutes les traductions du XVI^e siècle anglais adoptent au contraire la forme antique de l'épopée. Cet infléchissement des plus importants dans la réception des œuvres de Virgile s'explique par la place centrale que joue, dans la culture de la Renaissance, l'imitation littéraire des œuvres de l'Antiquité. En effet, si l'œuvre virgilienne était reconnue tout au long du Moyen-Âge comme un trésor de science et de sagesse, le transport de ces richesses, pour reprendre la métaphore de Grimald, se fait pour les humanistes à travers l'importation des modalités formelles de l'épopée antique. En effet, dans la réflexion sur les genres littéraires qui accompagne en Europe occidentale la redécouverte des grands classiques de l'Antiquité, la *translatio* des œuvres classiques est indissociable de l'imitation des formes littéraires autour desquelles elles sont construites¹¹.

On peut alors comprendre que plusieurs historiens de la traduction aient pu noter une proximité frappante, et parfois quelque peu déconcertante, entre les notions de traduction et d'imitation telles qu'en usent les traducteurs tout au long du XVI^e siècle et en particulier dans l'Angleterre de l'ère Tudor¹². En effet, comme on s'attachera à le montrer, les débuts de

⁹ À titre de comparaison, les *Métamorphoses* d'Ovide, qui jouissent à l'époque d'un statut semblable à celui de l'*Énéide*, connaissent un nombre similaire de traductions. On dénombre en effet quatre traductions différentes, partielles ou complètes, de l'épopée ovidienne composées entre 1552 et 1565, la plus célèbre étant celle d'Arthur Golding, dont les premiers livres sont publiés en 1565 ; elle connaîtra cinq rééditions entre 1567 et 1593. En ce qui concerne les œuvres d'Homère, on peut compter une traduction indirecte de l'*Illiade* tirée du français en 1581, suivie de traductions de fragments de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* publiés en 1581, 1587 et 1596. Les premiers livres de la traduction de l'*Illiade* par George Chapman ne paraissent pas avant 1598, et son *Odyssée* est publiée entre 1614 et 1615.

¹⁰ Telles par exemple le roman d'antiquité, la chronique historique en prose, ou la littérature du songe. C'est le cas respectivement du *Roman d'Enéas* anglo-normand du XII^e siècle, de l'*Eneydos* de Caxton, publié en 1490, et des réécritures de l'*Énéide* par Chaucer dans *The House of Fame* (c. 1380) et *The Legend of Dido* (c. 1386-1388). On aura l'occasion de revenir sur ces œuvres.

¹¹ Comme le note par exemple Rosalie Colie dans une des premières études sur la notion de genre dans l'Angleterre de la Renaissance : « [T]he thematic stress of generic comment hinted sufficiently to Renaissance writers that cultural transfer was achieved by generic means ; that Roman authors had so proceeded to domesticate Greek values, and that they might accomplish the same task in the same way ». Rosalie Colie, *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*, éd. Barbara Lewalski, Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 12-13.

¹² Voir en particulier Massimiliano Morini, *op. cit.*, p. 3.

théorisation de l'activité traductrice qui marquent le XVI^e siècle anglais se caractérisent par la reprise des théories latines de l'imitation littéraire. C'est ainsi que, tel Grimald à propos de Cicéron, les traducteurs présentent leur œuvre comme un moyen privilégié de l'appropriation des grandes œuvres de l'Antiquité. Simultanément, la logique de l'imitation permet aux traducteurs de formuler leur participation à la « défense et illustration » du vernaculaire, cet enjeu majeur de la Renaissance européenne. En présentant leurs œuvres comme « imitations » des grands modèles littéraires antiques, il s'agit pour les traducteurs de démontrer la richesse de la langue vulgaire, et de contribuer au développement d'une littérature vernaculaire capable de parfaire la *translatio* de la culture classique dans les Îles Britanniques.

En choisissant de se pencher sur les traductions du livre IV de l'*Énéide*, on a trouvé un terrain singulièrement propice à l'analyse des stratégies d'imitation et de « translatio » à l'œuvre chez les traducteurs britanniques du XVI^e siècle. On notera d'abord que cet épisode de l'*Énéide* est réputé pour la nature quelque peu problématique de son sujet. Comme le notent tous les commentateurs à la suite d'Ovide, la « piété » emblématique du héros y est en effet sérieusement mise en péril par son assujettissement à des plaisirs amoureux qui le détournent de sa vocation héroïque. De plus, tout en soulignant la nécessité du départ d'Énée, Virgile n'évoque pas moins l'abandon et la mort de la reine Didon dans les vers sans doute les plus pathétiques de son œuvre poétique. Le cas des traductions britanniques de ces épisodes permettra ainsi de mettre en valeur les stratégies interprétatives auxquelles les traducteurs peuvent avoir recours, face aux ambiguïtés de l'épisode, pour assurer le « transport » de la sagesse virgilienne dont ils se représentent volontiers comme les passeurs.

L'épisode est par ailleurs remarquable par sa complexité formelle. Outre la question du mètre épique, qui est commune à tous les traducteurs d'œuvres du genre, le livre IV pose à ses traducteurs le défi plus spécifique de la transposition dans la langue vernaculaire des richesses de la rhétorique latine dont l'épisode est considéré à l'époque comme un véritable exemplier. On pourra ainsi étudier les ressources linguistiques, stylistiques et littéraires déployées par les traducteurs pour offrir un équivalent à l'éloquence virgilienne. On s'interrogera alors sur la place donnée par les différents traducteurs à l'innovation formelle,

mais aussi à l'exploitation de la tradition littéraire vernaculaire, en s'efforçant de dégager la contribution spécifique de chacune des traductions successives de l'*Énéide* à la réflexion sur le genre épique qui marque les Îles Britanniques tout au long du XVI^e siècle.

Enfin, comme l'ont démontré David Quint et John Watkins, il était courant à la Renaissance de lire cet épisode comme une réflexion sur le genre épique lui-même¹³. Virgile y mêle en effet l'imitation homérique à l'allusion politique, et se réfère explicitement à d'autres genres littéraires, en particulier la tragédie. On se demandera donc dans quelle mesure les traductions du livre IV sont à leur tour le lieu d'une réflexion similaire sur les formes et les fonctions du genre épique, en portant une attention toute particulière aux liens qui peuvent relier la pratique du traduire telle qu'illustrée par les différents textes, et le développement d'un discours théorique sur l'épopée dans les Îles Britanniques. L'examen des différentes versions du livre IV parues au cours du XVI^e siècle permettra ainsi d'explorer dans toute leur complexité les aspects et les enjeux de la traduction comme imitation du texte latin.

Pour cela, il est d'abord nécessaire de situer ces traductions dans le contexte théorique qu'elles contribuent d'ailleurs à définir. On consacra ainsi le premier chapitre à retracer l'émergence, tout au long du XVI^e siècle, chez les traducteurs britanniques des œuvres de l'Antiquité, d'un modèle poétique de la traduction hérité des théories antiques de l'*imitatio*. Le second chapitre portera sur la dimension proprement formelle de la traduction : on y analysera le rôle des traductions du livre IV de l'*Énéide* dans l'établissement des codes métriques, linguistiques et rhétoriques du mode épique. Dans un troisième chapitre, on se penchera sur la pratique de l'imitation comme appropriation du texte antique, telle qu'elle se révèle dans les différentes réécritures de l'épisode tout au long du XVI^e siècle. On y étendra l'analyse à des œuvres qui dévient du genre épique, telle la *Tragedy of Dido, Queene of Carthage* de Christopher Marlowe (1594)¹⁴, ou encore la comédie satirique *Poetaster* (1601)

¹³ Voir David Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (Princeton, Princeton University Press, 1993) et John Watkins, *The Specter of Dido : Spenser and Virgilian Epic*. (New Haven, Yale University Press, 1995).

¹⁴ La tragédie est publiée en 1594, mais il semble qu'elle ait été composée vers 1584.

de Ben Jonson, où, dans le cadre d'une réflexion sur l'imitation des modèles littéraires de la Rome classique, le dramaturge met en scène la traduction d'un passage du livre IV de l'*Énéide*. On démontrera alors comment la traduction, conçue par les traducteurs humanistes comme un instrument d'« anglicisation » de la sagesse virgilienne, peut aussi devenir le lieu d'une mise en scène ironique des transferts littéraires autour desquels s'articule le discours sur la *translatio studii* dans l'Angleterre du XVI^e siècle.

Chapitre 1.

La traduction de l'*Énéide* dans son contexte théorique : l'émergence d'un modèle de la traduction comme *imitatio* chez les traducteurs britanniques du XVI^e siècle

Lorsque l'humaniste écossais Gavin Douglas compose en 1513 sa traduction de l'*Énéide* de Virgile, il assortit chaque livre de l'épopée d'un long prologue où il en expose le thème et les enjeux. C'est ainsi que, dans les versions manuscrites de l'*Eneados* comme dans son édition anglaise de 1553, le Prologue au premier livre représente une véritable préface en vers à la traduction, où Douglas expose systématiquement la valeur et les usages de son œuvre, ainsi que les difficultés qu'il a pu rencontrer pour rendre le poème virgilien en langue vernaculaire. Si les traductions anglaises de l'*Énéide* qui paraissent dans la seconde moitié du XVI^e siècle ne sont pas pourvues d'une telle entrée en matière, elles n'en présentent pas moins des éléments liminaires significatifs. Thomas Phaer inclut aux premiers livres de sa traduction une postface où il souligne l'utilité de son œuvre, composée en « défense » du vernaculaire, pour les lecteurs de la noblesse qui ne lisent pas le latin¹. Quant à Richard Stanyhurst, il préface sa traduction des quatre premiers livres de l'*Énéide* par une longue épître dédicace où il énonce les principes qu'il a suivis dans sa traduction, ainsi que par une adresse au lecteur « lettré » pour lequel il expose les règles de métrique qu'il applique à son poème en imitation des hexamètres latins².

Malgré le caractère inégal du corpus en la matière³, la variété des remarques liminaires offertes par les différents traducteurs anglais de l'*Énéide* au XVI^e siècle soulève la question du contexte théorique qui entoure les traductions ici étudiées. En effet, les historiens de la

¹ Phaer, *The seven first bookes the Eneidos of Virgil*, *op. cit.*, postface, sig. [Xii]^r.

² Stanyhurst, *op. cit.*, « To my Lord of Dunsanye » et « To the Learned Reader ». Reproduit dans *Elizabethan Critical Essays*, éd. Gregory Smith, *op. cit.*, vol. I, p. 136-147.

³ On n'a malheureusement la trace d'aucun écrit sur la traduction de la main de Surrey, vu le caractère fragmentaire de ses traductions, qui circulaient sous la forme de manuscrit pendant les années 1530. Tous les papiers de Surrey avaient par ailleurs été saisis lors de son arrestation en 1537, et les éditions de Owen (1554) et de Tottel (1557) sont fondées sur ces différentes copies alors en circulation.

traduction ont longtemps eu tendance à minimiser l'importance du discours développé par les traducteurs anglais avant le XVII^e siècle. T. R. Steiner, qui ouvre son étude des théories anglaises de la traduction en 1650, parle ainsi d'un certain vide théorique en Angleterre avant le milieu du XVII^e siècle⁴. Dans son essai *Après Babel*, George Steiner décrit pour sa part le XVI^e siècle anglais, qui voit par ailleurs une véritable explosion de la pratique de la traduction, comme l'ère des essais pragmatiques et ponctuels, où le génie individuel des traducteurs ne s'appuie cependant pas sur une réflexion théorique élaborée⁵. Quant à Michel Ballard, il situe de manière peut-être un peu excessive la « naissance de la traductologie »⁶ au XVII^e siècle, en Angleterre comme dans les autres pays européens. Il est vrai que le seul ouvrage théorique sur la traduction à paraître en Angleterre au XVI^e siècle est le *De Interpretatio Linguarum* (1559) de Lawrence Humphrey, où l'auteur s'intéresse exclusivement aux enjeux de la traduction entre les langues anciennes, soit l'hébreu, le latin et le grec, excluant *a priori* la possibilité de produire en langue vernaculaire une œuvre digne de son original antique⁷. Cependant, le cas de Humphrey ne saurait être tenu pour représentatif : les traducteurs vernaculaires accompagnent en effet le plus souvent leurs œuvres de préfaces, postfaces ou lettres dédicatoires où ils rendent compte de leur activité de traduction et des principes qu'ils ont cherché à observer. Le fait est particulièrement marquant dans le cas des traductions des œuvres de l'Antiquité. Que ce soit, comme on l'a vu, les différentes traductions de Virgile, celles des œuvres de Cicéron par Grimald (1553), les *Métamorphoses* d'Ovide traduites par Golding (1567) ou enfin l'*Homère* de Chapman (1598-1616), toutes sont l'occasion d'un discours plus ou moins élaboré de la part du traducteur sur les formes et les enjeux de la traduction des classiques en anglais. Ainsi, corrigeant quelque peu la tendance générale dans le domaine des études de la traduction, l'ouvrage récent de Massimiliano Morini intitulé dans *Tudor Translation in Theory and Practice*⁸ pose explicitement

⁴ T. R. Steiner, *English Translation Theory 1650-1800*, Assen, Van Gorcum, 1975, cité par Ballard, *op. cit.*, p. 200.

⁵ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3^e édition, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 248-249.

⁶ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin : Traducteurs, Traductions, Réflexions*, *op. cit.*, p. 200 sqq.

⁷ Voir Ballard, *op. cit.*, p. 128.

⁸ Massimiliano Morini, *op. cit.*, ch. 1, p. 17-24 : « The Absence of Theoretical Treatises in Tudor England ».

l'hypothèse de la présence d'un certain discours théorique sur le traduire dans l'Angleterre de l'ère Tudor, en attirant l'attention sur la richesse des textes liminaires qui accompagnent en effet les nombreuses traductions d'œuvres littéraires dans l'Angleterre du XVI^e siècle. On se penchera donc dans ce chapitre sur les remarques développées par les traducteurs de l'*Énéide* tout au long du XVI^e siècle, en tâchant de les replacer dans le contexte du développement d'un discours spécifique sur la traduction littéraire dans les Îles Britanniques.

Une des caractéristiques sans doute les plus frappantes du discours des traducteurs sur leur œuvre est leur recours à de nombreuses métaphores⁹ : Gavin Douglas évoque par exemple le texte virgilien comme une source d'éloquence à laquelle le traducteur va puiser¹⁰ ; Stanyhurst le compare à une « noix » dont il faut briser l'écorce pour goûter le fruit savoureux¹¹. C'est sans doute la variété des images auxquelles ont recours les traducteurs qui a pu donner à certains historiens l'impression d'une absence d'une pensée cohérente sur la traduction. On élargira cependant ici l'examen aux textes liminaires accompagnant d'autres traductions des classiques de l'Antiquité afin de dégager les thématiques majeures du discours anglais sur le traduire, et d'établir le rôle que peuvent jouer les traductions de l'*Énéide* dans une réflexion plus large sur l'entreprise d'« importation », pour reprendre la métaphore de Grimald, dont les classiques de l'Antiquité sont l'objet dans l'Angleterre du XVI^e siècle.

On portera ici une attention toute particulière à la notion d'imitation qui peut se dégager du discours sur la traduction. En effet, tout en soulignant le caractère central de cette notion en Angleterre comme dans les autres pays d'Europe, des historiens de la traduction tels que Frederick Renner ou Massimiliano Morini ont pu souligner le « flou » théorique qui entoure l'usage du terme chez les auteurs du XVI^e siècle¹². Dans le contexte d'une étude historique de la traduction littéraire en Angleterre, Warren Boutcher a mis en valeur à son tour le lien entre l'adoption du discours de l'imitation littéraire par les traducteurs du XVI^e siècle,

⁹ Voir par exemple Morini, *op. cit.*, ch. 2 : « The Use of Figurative Language in the Discourse about Translation ».

¹⁰ Douglas, « The Proloug of the First Buik », *Poetical Works*, vol. II, p. 5, v. 5 sqq.

¹¹ Stanyhurst, « Too my Lord of Dunsanye », *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, p. 136.

¹² Morini, *op. cit.*, p. 24 ; voir aussi Frederick Renner, *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 310 sqq.

et le développement d'un modèle du traduire qui prend en compte le caractère spécifiquement rhétorique des œuvres littéraires¹³. Une telle approche semble être confirmée par les propos de Gavin Douglas, lorsqu'il évoque à plusieurs reprises, dans le Prologue au livre I de son *Eneados*, sa difficulté à rendre les perfections de l'« éloquence » virgilienne en langue vernaculaire¹⁴. Il faudra alors s'interroger sur le modèle de l'imitation rhétorique alors adopté par les traducteurs.

Le développement d'une « rhétorique du traduire »¹⁵ dans l'Angleterre du XVI^e siècle répond sans aucun doute à une évolution plus vaste : il a été démontré depuis longtemps à quel point, suite à la redécouverte du corpus cicéronien, la culture humaniste européenne est profondément marquée par une approche rhétorique du fait littéraire¹⁶. Cependant, le statut privilégié que l'œuvre virgilienne partage alors avec Cicéron¹⁷ au sein du canon littéraire de la Renaissance invite à s'interroger sur les enjeux spécifiques de la traduction de l'*Énéide* comme imitation de l'« éloquence » antique. Comme le démontre l'exemple du traité de Humphrey, les traducteurs de l'*Énéide* et des autres classiques de l'Antiquité se heurtent à une hiérarchie linguistique établie, où le latin et le grec dominant de très haut les langues vernaculaires réputées pauvres et instables, et partant, incapables de faire justice à l'original. Simultanément, l'imitation du texte virgilien est reconnue depuis le *De Vulgari Eloquentia* de Dante (1309) comme le moyen par excellence d'enrichir et « illustrer » les langues vulgaires.

¹³ Warren Boutcher, « The Renaissance », *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, éd. Peter France, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 46. Boutcher parle d'un modèle « oratoire » de la traduction.

¹⁴ Voir par exemple Douglas, *op. cit.*, p. 5, v. 17-19 : « Thy sawis [wisdom] in sic [such] eloquence doith fleit [flow], / So inventive of rhetorik flouris sueit [flowers sweet] / Thou art ». Le moyen-écossais de Douglas peut poser quelques difficultés au lecteur non habitué aux variations de grammaire et d'orthographe caractéristiques de ce dialecte. Dans le cas d'une citation courte, comme c'est le cas ici, on donnera entre crochets les équivalents en anglais moderne des termes qui peuvent poser problème. Dans les cas où la citation est longue, ou que le texte est plus difficile à déchiffrer, le passage sera suivi d'une traduction française entre crochets.

¹⁵ Pour reprendre le titre de Mauri Furlan, *La Retorica de la Traduccion en el Renacimiento*, Thèse soutenue en 2002 à l'Université de Barcelone.

¹⁶ Voir par exemple l'ouvrage de Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Genève, Droz, 1980), ou plus récemment les travaux d'Ann Moss (*Les recueils de lieux communs : méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, trad. Patricia Eichel-Lojkine et al., Genève, Droz, 2002).

¹⁷ Les innombrables traités pédagogiques qui paraissent au cours du XVI^e siècle font en effet de Cicéron le modèle de la prose classique, et de Virgile, celui de la poésie. Voir par exemple le traité de l'humaniste strasbourgeois et ami de Roger Ascham Johannes Sturm, intitulé *Nobilitas Literata* (1549), qui sera traduit et publié à Londres en 1570. Ascham en reprend les principes majeurs dans son *Schoolemaster* publié aussi en 1570.

On se demandera alors dans quelle mesure le discours développé par les traducteurs britanniques de l'*Énéide* reflète ce paradoxe, et contribue à une réflexion plus large sur le rôle de l'imitation littéraire dans l'entreprise de « défense et illustration » du vernaculaire dont les traducteurs se présentent volontiers comme les pionniers.

Par ailleurs, les traducteurs se mettent eux-mêmes en scène comme les héritiers des grands auteurs de l'Antiquité, présentant leurs textes, non seulement comme une « importation » de la sagesse et de l'éloquence antiques, mais aussi comme la réactualisation dans la langue vernaculaire des principes de l'imitation développés par leurs modèles. Il faudra alors s'interroger sur les stratégies de récupération des écrits antiques sur l'imitation littéraire à l'œuvre dans l'Angleterre du XVI^e siècle, et dégager les interprétations complexes, parfois contrastées, de la notion d'imitation dont les traducteurs de l'*Énéide* héritent, ou qu'ils contribuent eux-mêmes à développer.

En replaçant les remarques théoriques développées par les traducteurs de l'*Énéide* dans leur contexte théorique, notre enquête s'attachera donc ici à clarifier quelque peu le « flou » qui entoure la relation entre traduction et imitation chez les traducteurs britanniques du XVI^e siècle. On se penchera d'abord sur les interprétations variées de la notion antique de l'*imitatio* qui marquent le discours sur la traduction, avant d'examiner les stratégies de récupération dont témoignent les réécritures du mythe de la *translatio studii* par les traducteurs des textes de l'Antiquité. Enfin, on montrera comment l'extension du discours humaniste sur l'imitation au domaine de la traduction littéraire contribue à l'émergence d'une véritable poétique du traduire dans l'Angleterre élisabéthaine.

A. La traduction comme *imitatio* : les théories antiques de la traduction littéraire et leur appropriation par les traducteurs britanniques du XVI^e siècle.

1. La traduction littéraire, forme de l'imitation ? Émergence d'une approche rhétorique du traduire.

Dans son Prologue au premier livre de l'*Eneados*, le traducteur écossais Gavin Douglas présente son travail de traduction comme une tentative « impossible » pour rendre à la fois la « sentence » féconde du texte virgilien et son « éloquence » parfaite dans une langue vernaculaire « mal dégrossie »¹⁸. En évoquant la « sentence » et l'« éloquence » du texte virgilien, Douglas reprend les catégories traditionnelles de lecture des textes littéraires antiques développées tout au long du Moyen-Âge. En effet, comme Christopher Baswell le rappelle dans son étude de la réception de l'*Énéide* dans l'Angleterre médiévale¹⁹, la tradition établie par les commentaires des œuvres littéraires de l'Antiquité tout au long du Moyen-Âge consistait à distinguer la matière du texte, désignée sous le terme latin de « sententia », de sa forme littéraire, ou « eloquentia ». Le rapport entre les deux aspects du texte était évoqué par tout un réseau de métaphores. Parmi les plus courantes, on trouve celle du vêtement, selon laquelle la signification profonde du texte était voilée sous l'habit de la fable, ou encore celle de la noix, que l'on rencontre d'ailleurs aussi tard que 1582, lorsque Stanyhurst invite son lecteur à briser l'enveloppe formelle pour goûter l'enseignement vivifiant du poète latin : « groaping the pyth, that is shrind up wythin the barke and bodye of so exquisite and singular a discourse »²⁰.

¹⁸ Douglas s'adresse en effet à Virgile en ces termes :

« Althocht, God wait, I knaw tharin full lyte / And that thi facund sentence mycht be song / In our language als weill as Latyne tong / Alswelle, na, na, impossible war, per de, / Yet with your leif, Virgill, to follow the, / I wald into my rurale vulgar gros, / Write sum savoring of thi Eneados » [Même si, Dieu m'en est témoin, je sais fort bien / que de chanter ta sentence féconde / dans notre langue aussi bien que dans la latine / – aussi bien ? non, non, ce serait, par Dieu, chose impossible – / cependant, si tu me permets, Virgile, de te suivre / je vais écrire dans mon vulgaire rural mal dégrossi / quelque chose qui donne une idée (litt : qui ait le goût) de ton *Énéide*]. Douglas, *op. cit.*, p. 4, notre traduction.

¹⁹ Christopher Baswell, *Virgil in Medieval England : Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 58 sqq.

²⁰ Stanyhurst, *op. cit.*, p. 136.

Si donc la reprise des catégories de la « sentence » et de l'« éloquence » correspond aux catégories traditionnelles de lecture de la poésie virgilienne, la nouveauté réside dans le fait que, contrairement à ses prédécesseurs, Gavin Douglas s'intéresse ici à rendre l'« éloquence » virgilienne au même titre que la signification du texte. En effet, comme Nicholas Watson a pu le noter dans son étude sur les « théories médiévales de la traduction »²¹, les traducteurs se donnaient avant tout pour tâche de transmettre la « sentence » du texte, cette catégorie par ailleurs assez vague recouvrant l'ensemble des significations et usages attribués au texte traduit, depuis son utilité pratique jusqu'aux enseignements philosophiques ou moraux qu'il pouvait véhiculer. Parmi de nombreux exemples, on peut citer celui de la traduction du *Livre des Eneydes*, œuvre du compilateur français Guillaume le Roy (1483)²², que le traducteur et imprimeur William Caxton publie en 1490. En préface de son œuvre, Caxton explique en effet qu'il avait trouvé par hasard cette réécriture en prose française de l'épopée virgilienne, et que, considérant les nombreux usages que le lecteur averti pouvait faire du texte, il avait décidé de le traduire en anglais²³. Nulle part Caxton ne fait mention de la dimension poétique de l'original virgilien : la préface comporte bien un développement sur les questions formelles posées par la traduction, mais elles concernent avant tout le choix du dialecte, Caxton optant pour les formes du moyen-anglais en usage dans le Sud de l'Angleterre, ainsi que l'adoption d'un registre adapté au lectorat de la noblesse et de la bourgeoisie auquel il dédie sa traduction²⁴. Or ce précédent immédiat est l'objet d'une critique acerbe de la part de Gavin Douglas, qui reproche à Caxton

²¹ Il note lui-même que parler de « théorie de la traduction » au Moyen-Âge relève sans doute de l'anachronisme, dans la mesure où la traduction n'était alors pas considérée comme une activité littéraire spécifique. Voir son analyse dans « Theories of Translation », *The Oxford History of Literary Translation in English*, éd. Stuart Gillespie et David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2005, vol. I, p. 73 sqq : « The Problem of Theory ».

²² Selon un usage courant au Moyen-Âge, Leroy offre un ouvrage où la réécriture de l'*Énéide* en prose est interrompue par le récit de versions alternatives (en particulier dans le cas de l'épisode de Didon), ou augmentée de passages de chroniques jugés pertinents par le compilateur. On reviendra plus loin sur cet usage de la source virgilienne.

²³ William Caxton, *The boke yf [sic] Eneydos, compyled by Vyrghyle, which hathe be translated oute of latyne in to frenshe, and oute of frenshe reduced in to Englysshe by me wyll[ia]m Caxton*, sig. A1^r.

²⁴ Caxton, *op. cit.*, *passim*.

son choix de la prose, et son attribution à Virgile d'un texte qui, dit-il, ne ressemble pas plus à l'*Énéide* que le diable à saint Augustin²⁵.

Cette attention nouvelle pour la dimension formelle de l'original est de fait représentative d'une évolution marquée de la pratique de la traduction en Europe au tournant du XVI^e siècle. Les différents écrits sur la traduction qui marquent le « quattrocento » italien, et le début du XVI^e siècle dans les autres pays européens, témoignent tous d'un souci réel de la part des traducteurs pour rendre le style de l'original. Le théoricien italien de la traduction Leonardo Bruni met par exemple en avant, dans son influent traité *De Interpretatione Recta* (1424-26), l'importance de « préserver le style de l'original »²⁶. Près d'un siècle plus tard, Érasme souligne à son tour, en préface de sa traduction latine de l'*Hécube* d'Euripide dédiée à l'archevêque de Canterbury William Warham (1506), la nécessité de composer un texte qui reproduise aussi fidèlement que possible les caractéristiques formelles de l'original grec²⁷. On trouve une approche similaire chez l'Espagnol Vivès, qui enseigne à l'université d'Oxford dans les années 1520 et 1530, et représente ainsi une figure influente dans le paysage théorique de la traduction en Angleterre²⁸. En 1532, ce dernier publie son traité *De Ratione Dicendi*, où il propose d'éviter les excès de la traduction à la lettre autant que ceux de la traduction libre en adoptant une « troisième forme [de la traduction], où l'on prend en compte à la fois la matière (*res*) et les mots (*verba*) »²⁹. Cette « troisième voie » est d'ailleurs celle préconisée par Humphrey dans son *De Interpretatio Linguarum* de 1559.

Au-delà des textes théoriques et du domaine de la traduction entre les langues anciennes, le double impératif d'une traduction fidèle à la fois à la « sentence » et à l'« éloquence » de l'original est souligné par nombre de traducteurs anglais des œuvres de l'Antiquité classique. Ainsi, lorsque Nicholas Grimald présente en 1556 sa version du *De*

²⁵ « It h[a]s n[o] thing ado therewith, God wait, / Nor na mair [no more] than the devill and Sanct Austyne ». Douglas, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ Leonardo Bruni, *De In terpretatione Recta*, dans *Western Translati on T heory*, éd. Douglas Robinson, Manchester, St Jerome, 2002, p. 59.

²⁷ Érasme, dans *Western Translation Theory*, *op. cit.*, p. 64-65.

²⁸ Sur l'influence de Bruni et de Vivès en Angleterre, voir Morini, *op. cit.*, p. 13 sqq : « The Circulation of the Theories in Europe and England ».

²⁹ « Tertium genus est, ubi res et verba ponderantur ». Vivès, *De Ratione Di cendi*, cité par Furlan, *op. ci t.*, p. 420.

Officiis de Cicéron, il souligne la valeur de sa source en termes de « matière » et d'« éloquence »: « Marvellous is the matter, flowing the eloquence ; ryche the store of stuff, and full artificial the enditing »³⁰. Par conséquent, la traduction parfaite se définit par la fidélité au sujet traité autant que par l'attention au « style parfait » (« perfect style »³¹) de Cicéron. De même, le lien entre « sentence » et « éloquence » est au cœur de la définition de la traduction que donne Chapman en préface de ses traductions de morceaux choisis tirés de l'*Iliade* (1598):

The work of a skillfull and worthy translator, is to observe the sentences, figures, and formes of speech in his author, his true sense and height, and to adorne them with figures and formes of oration fitted to the originall, in the same tongue to which they are translated...³²

L'exemple de Gavin Douglas est donc bien représentatif d'une évolution de la pratique du traduire marquée par la recherche d'une adéquation plus juste entre le style de la traduction et celui de l'œuvre originale (« figures and forms of oration fitted to the original »). Or cette recherche d'une « équivalence des figures de style »³³ se voit souvent formulée en termes d'imitation. Ainsi, Bruni et Vivès affirment tous les deux que le traducteur se doit d'« imiter » le style de son original³⁴. De même, Érasme déclare, dans la préface à sa traduction de l'*Iphigénie* d'Euripide (1507) avoir suivi l'exemple des auteurs classiques Horace et Cicéron en offrant une « imitation » de la tragédie antique³⁵. La question de l'imitation stylistique de l'original est de fait centrale dans le cas des traductions vernaculaires des véritables sommités littéraires que représentent alors Virgile et Cicéron. Les nombreux écrits pédagogiques qui paraissent en Angleterre, comme dans le reste de l'Europe, au cours

³⁰ Grimald, *op. cit.*, p. 48.

³¹ Ibid.

³² George Chapman, *Seven Bookes of the Iliades of Homere*, Londres, 1598, « To the Reader », dans *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. I, p. 298.

³³ Ce sont les termes d'Eric Jacobsen, qui qualifie le « troisième terme » décrit par les traducteurs comme traduction « ad figuram », en référence à la distinction établie depuis St Jérôme entre la traduction « ad verbum » (mot à mot) et sa contrepartie, la traduction « ad sensum » (selon le sens). Jacobsen parle alors d'un principe de « figural equivalence ». *Translation, A Traditional Craft*, Copenhague, Gyldendal, 1958, *passim*. Sur Jérôme et la traduction, voir *Western Translation Theory*, p. 23-30 et Rita Copeland, *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages : academic traditions and vernacular texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 50 sqq.

³⁴ *Western Translation Theory*, *op. cit.*, p. 59 et p. 94 respectivement.

³⁵ *Op. cit.*, p. 65.

du XVI^e siècle donnent en effet à ces deux auteurs une place de choix dans un *curriculum* des études littéraires fondé sur la lecture, l'appropriation et l'imitation des textes antiques. C'est ainsi par exemple que, dans la section de son *Schoolemaster* (1570) consacré à l'imitation des auteurs classiques, Roger Ascham fait de la traduction et de l'imitation du corpus virgilien un élément central pour l'apprentissage de la langue latine. Or il est frappant de voir que le pédagogue ne cite pas seulement l'exemple virgilien comme un modèle absolu de la maîtrise poétique et de l'élégance stylistique. Ascham définit en effet l'une des formes de l'imitation poétique dans son *Schoolemaster* en renvoyant son lecteur à l'*Énéide* de Virgile :

The third kind of imitation (...) is *dissimilis materiei similis tractatio* [similar treatment of dissimilar matter] and also *similis materiei dissimilis tractatio* [dissimilar treatment of similar matter], as Virgil followed Homer, but the argument to the one was Ulysses, to the other Aeneas.³⁶

Ainsi, l'*Énéide* ne représente pas seulement le modèle à imiter, mais aussi le modèle de toute imitation littéraire. La réappropriation du modèle antique de l'imitation est encore plus flagrante dans le cas de la traduction du *De Officiis* composée par Grimald en 1556. En effet, alors que les remarques d'Ascham se situent dans le cadre de l'usage pédagogique de la traduction et de l'imitation des classiques de l'Antiquité, Grimald met en scène l'imitation cicéronienne comme une pratique spécifiquement littéraire. On a vu en effet comment Grimald développe dans sa préface une approche rhétorique du traduire en soulignant l'excellence du modèle oratoire cicéronien. Or cette même préface représente elle-même un véritable exercice d'imitation oratoire, où le traducteur fait l'éloge de la rhétorique antique selon les règles mêmes de l'art oratoire cicéronien. Ainsi, lorsque le traducteur se présente comme le passeur de l'éloquence antique en se comparant à Cicéron qui avait « importé » les « trésors » de la littérature grecque dans le monde romain, il ne souligne pas seulement sa propre dette envers le modèle rhétorique cicéronien qu'il contribue ainsi à développer dans la

³⁶ Ascham, *The Schoolemaster*, éd. Lawrence V. Ryan, Ithaca, Cornell University Press, 1967, p. 116-117. Ascham reprend ici la tradition séculaire de commentaires pédagogiques de l'*Énéide*, en particulier celui du grammairien antique Servius, selon lequel l'un des objectifs majeurs de Virgile, en écrivant son *Énéide*, était d'imiter Homère. Cette remarque est systématiquement reprise dans les commentaires pédagogiques médiévaux de Virgile du genre *Accessus ad Auctores*. Voir Edwin A. Quain, *The Medieval Accessus ad Auctores*, New York, Fordham University Press, 1986, *passim*.

langue vernaculaire ; sa traduction se met elle-même en scène comme la rénovation d'un idéal de l'imitation littéraire dont Cicéron représente ici la figure emblématique.

D'après cette première esquisse du contexte théorique dans lequel se situent les traductions britanniques de l'*Énéide* au XVI^e siècle, il semblerait que la proximité entre les termes de traduction et d'imitation soit liée au développement, en Angleterre comme ailleurs en Europe à cette époque, d'un modèle rhétorique du traduire. On voit alors les traducteurs et autres théoriciens de la traduction user de la notion d'imitation pour désigner leur recherche d'une adéquation plus grande entre le style de leur œuvre et celui de l'original. Cependant, la reprise de cette notion n'est pas innocente. En effet, comme G. W. Pigman et Thomas Greene ont pu le démontrer, la renaissance de la culture antique dans l'Europe occidentale des XV^e et XVI^e siècles est profondément marquée par la redécouverte et la réinterprétation des écrits des auteurs classiques sur l'imitation littéraire³⁷. En renvoyant leurs lecteurs aux précédents antiques établis par Virgile, Cicéron ou Horace, les traducteurs soulignent ainsi leur contribution à la « translation » de la culture antique en Angleterre. Avant de se pencher de plus près sur les stratégies de récupération auxquelles la thématique de l'imitation peut ainsi donner lieu, il convient donc d'examiner, au risque d'un détour chronologique, le corpus littéraire dont les traducteurs britanniques des classiques antiques se réclament plus ou moins systématiquement, et d'analyser la relation entre traduction et imitation qui peut s'en dégager.

2. Traduction et imitation chez les auteurs classiques : prééminence et ambiguïté du modèle cicéronien de l'*imitatio* littéraire.

Quitte à aggraver le « flou théorique » qui marque la question des relations entre la traduction et l'imitation littéraires, on notera d'emblée que le latin classique ne propose pas de terme précis pour désigner la pratique du traduire. Chez Cicéron, l'activité est nommée par une variété de verbes et d'expressions : « verti » ou « converti », « reddere », « exprimere »,

³⁷ Voir G. W. Pigman, « Versions of Imitation in the Renaissance », *Renaissance Quarterly* 33 (1980) : p. 1-32, et Thomas Greene, *op. cit.*, *passim*.

« latinis litteris mandare ». Cependant, au-delà de la diversité des appellations, la réflexion sur la traduction dont témoignent les traités antiques de Cicéron à Quintilien évoque immanquablement la question de l'*imitatio*, au point qu'on a pu compter le terme « imitari » au nombre des synonymes évoquant l'activité traductrice³⁸. Plus encore, le principe de l'*imitatio* rhétorique semble supplanter, dans le domaine de la traduction littéraire, la conception classique de la traduction comme simple reformulation, ou « interpretatio »³⁹. Cicéron définit en effet son approche rhétorique et imitative de la traduction oratoire en affirmant traduire en orateur (« ut orator ») et non en interprète (« ut interpres »)⁴⁰. Quand Quintilien recommande que le traducteur rivalise avec son modèle, il distingue la traduction d'émulation (« aemulatio ») de la simple reformulation (« interpretatio »)⁴¹. Enfin, selon le passage de l'*Art poétique* d'Horace universellement repris, à tort ou à raison⁴², par les praticiens de la traduction littéraire, c'est le modèle de l'*interpretatio* et son principe de traduction mot à mot qui sert à nouveau de contre-exemple. Pour Horace, l'imitateur se doit en effet d'éviter de reprendre son modèle mot à mot, « avec la fidélité de l'interprète (*fidus interpres*) ».

Comme Michel Ballard a pu le noter, la prépondérance du modèle de l'*imitatio* apparaît le plus clairement dans les écrits de Cicéron⁴³. Chez ce dernier, l'*imitatio* est définie comme une pratique proprement rhétorique, ayant pour finalité l'acquisition de l'excellence oratoire. L'exercice consiste ainsi à se choisir un modèle, et à en discerner les vertus oratoires que l'on s'appropriera enfin par la mémorisation et la réécriture⁴⁴. Or la réflexion

³⁸ Ballard, *op. cit.*, p. 39 sqq.

³⁹ Selon l'analyse de Frederick Renner dans *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler* (Amsterdam, Rodopi, 1989), la pensée sur le traduire est dominée, pendant toute la période de son étude, par une conception de la traduction en termes de reformulation, où la matière (« res ») demeure inchangée, alors que les mots (« verba »), considérés comme l'« habit » de la pensée, sont interchangeables.

⁴⁰ Cicéron, *Du meilleur genre d'orateurs*, éd. et trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 114.

⁴¹ Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, vol. 6, Livre X, 5, p. 127.

⁴² Horace, *Art Poétique. Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 209, v. 131-135. Il a été souvent noté qu'Horace ne parle pas de traduction dans ce passage, mais bien d'imitation des modèles littéraires grecs, en l'occurrence l'épopée homérique (voir par exemple Ballard, *op. cit.*, p. 42 et 96). Le « malentendu », dénoncé par de nombreux auteurs du XVI^e et XVII^e siècles, est cependant révélateur quant aux fonctions d'appropriation de l'héritage littéraire antique que se donne la traduction tout au long de cette période.

⁴³ Sur la traduction comme imitation chez Cicéron, voir par exemple Ballard, *op. cit.*, p. 39-42.

⁴⁴ Cicéron, *De Oratore*, éd. et trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1964, vol. I, p. 56 et vol. II, p. 43-46.

cicéronienne sur la traduction est indissociable des catégories rhétoriques de l'*imitatio*. Dans le *De Oratore*, la traduction des grands orateurs grecs est présentée comme un exercice de réécriture, dans une logique d'*imitatio* des meilleurs modèles d'éloquence⁴⁵. De même, lorsque Cicéron présente, dans son traité *De Optimo Genere Oratorum*, ses propres traductions des orateurs grecs Eschine et Démosthène, le discours est tout entier ordonné au principe de l'*imitatio*. Cicéron justifie en effet le choix de ses sources par le fait que les orateurs dits « attiques » représentent le meilleur modèle oratoire à imiter (« ad imitandum »). Le principe de la traduction éloquente, ou traduction *ut orator*, suit aussi le modèle de l'*imitatio*, puisque le propre de la traduction *ut orator* est de s'attacher à rendre les propriétés rhétoriques du texte source, c'est-à-dire les idées (« sentiis »), leur disposition (« formis ») et les figures de style employées (« figuris ») :

J'ai en effet traduit (*converti*), des deux plus éloquents des Attiques, Eschine et Démosthène, les deux discours les plus célèbres et qui se répondent ; et je les ai traduits non en interprète (*ut interpres*) mais en orateur (*ut orator*), avec la même présentation des idées et des figures (*sentiis idem et earum formis tamquam figuris*), en adaptant les mots à notre propre langue.⁴⁶

Enfin, la traduction *ut orator* se voit attribuer les mêmes fonctions que l'imitation rhétorique, à savoir l'appropriation du modèle oratoire qui en est l'objet. Cette démarche d'appropriation peut revêtir un caractère privé, par exemple dans le cas de l'éducation de l'orateur qui, par la traduction, enrichit ses ressources oratoires en créant de nouvelles expressions et figures de rhétorique par analogie avec le grec (« imitando »)⁴⁷. Les enjeux de la traduction imitative dépassent cependant la simple pédagogie oratoire lorsqu'il s'agit de créer un nouveau genre littéraire sur le modèle grec, comme c'est le cas dans *De Optimo Genere Oratorum*. En exposant son modèle de traduction éloquente, Cicéron inscrit explicitement la pratique dans un mouvement plus vaste d'importation des modèles littéraires

⁴⁵ Cicéron, *De Oratore*, op. cit., vol. I, p. 55

⁴⁶ Cicéron, *Du meilleur genre d'orateurs*, op. cit., p. 114. C'est ce passage que reprend Chapman lorsqu'il évoque les « sentences, formes and figures of speech » que le traducteur doit s'efforcer de reproduire.

⁴⁷ Cicéron, *De Oratore*, op. cit., livre I, 155, p. 55.

de la Grèce antique, comparant par exemple son œuvre de traducteur à l'adaptation par Térence des comédies grecques de Ménandre⁴⁸.

Un aspect supplémentaire de la traduction-*imitatio* apparaît dans les écrits sur la traduction de Pline le Jeune et de Quintilien. Tous deux reprennent la réflexion cicéronienne sur la traduction, en y soulignant cependant la dimension d'émulation du modèle qui était restée plus ou moins implicite chez Cicéron. Tout comme ce dernier, Pline recommande en effet la traduction du grec vers le latin comme un exercice d'imitation (« *imitatio* ») ; cependant, l'apprenti orateur doit se livrer à une réécriture qui vise à surpasser la valeur oratoire des textes d'origine⁴⁹. De même, dans l'*Institution Oratoire*, Quintilien note que les exercices de traduction et de réécriture des modèles n'ont de valeur que s'ils reposent sur le désir de rivaliser avec le modèle suivi :

et je ne veux pas que la réécriture (*conversio*) se réduise à une simple reformulation (*interpretatio*), mais qu'il y ait, autour des mêmes pensées, lutte et émulation (*certamen atque aemulatio*).⁵⁰

Une telle insistance sur le rôle de l'émulation est à nouveau à rapprocher de la conception antique de l'*imitatio*. Cicéron avait en effet souligné l'importance de rivaliser avec ses modèles pour atteindre la perfection ; Sénèque distinguera à son tour l'imitation qui consiste à suivre (« *sequi* ») l'auteur imité de celle où l'on cherche à le surpasser (« *aemulari* »), en donnant la préférence à cette dernière. L'établissement d'un rapport de rivalité est enfin au cœur de la réflexion sur l'imitation dont témoigne le traité du pseudo-Longin *Sur le Sublime*, texte dont l'influence sera grande sur les théoriciens de la Renaissance⁵¹.

⁴⁸ Cicéron développe cette même logique dans le *De Fi nibus*, à propos de ses traductions de traités philosophiques grecs. Sur la traduction cicéronienne comme appropriation, voir Rita Copeland, « Toward a Social Genealogy of Translation Theory ». *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*, éd. Jeannette Beer, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1997, p. 173-184, en particulier p. 177-178.

⁴⁹ Pline le Jeune, *Lettres*, éd. et trad. Anne-Marie Guillemin, Paris, Belles Lettres, 1967, vol. 3, livre VII, lettre 9, p. 9-10.

⁵⁰ Quintilien, *Institution Oratoire*, livre X, 5, *op. cit.*, p. 127, traduction légèrement modifiée.

⁵¹ Sur l'imitation comme émulation chez les auteurs antiques et leur influence à la Renaissance, voir G. W. Pigman, *op. cit.*, p. 22-26.

En définissant la traduction littéraire selon les catégories rhétoriques de l'*imitatio*, les auteurs antiques étendent donc au domaine du traduire une tension inhérente à la réflexion classique sur l'imitation littéraire. Cette dernière s'articule en effet autour de la distinction, telle qu'évoquée par Sénèque, entre une forme de l'imitation s'attachant à reproduire le modèle, et celle où l'imitateur a pour fin de se l'approprier, afin de le recréer et de le surpasser. De même, la pratique de la traduction *ut orator* telle que la définit Cicéron oscille pour ainsi dire entre, d'une part, un principe d'équivalence formelle et de reproduction des caractéristiques rhétoriques du texte de départ; et, d'autre part, les fonctions d'appropriation du modèle à laquelle traduction et imitation sont soumises, selon les principes de l'assimilation et de l'émulation.

Ainsi, lorsque les traducteurs du XVI^e siècle, tels Érasme dans la préface à son *Iphigénie*, reprennent à leur compte la notion antique de l'« imitation » et renvoient leurs lecteurs à Cicéron ou à Horace, ils se réfèrent à un modèle théorique éminemment ambigu. En témoigne la querelle sur le modèle cicéronien de l'imitation qui traverse toute la Renaissance européenne, depuis l'échange de lettres *Sur l'imitatio n* entre les humanistes italiens Gianfrancesco Pico et Pietro Bembo (1512-1513) jusqu'au *Ciceronianus* de Gabriel Harvey (1577), en passant par la controverse dite du *Ciceronianus* entre les humanistes Érasme et Dolet (1528-1535). Le plus vif de la controverse est en effet lié à une divergence majeure dans l'interprétation de la conception cicéronienne de l'imitation. Les « Cicéroniens » tels que Bembo, Dolet et Harvey, favorisent en effet une interprétation formelle de l'éloquence et de l'imitation : pour eux, imiter l'éloquence cicéronienne, c'est reproduire les formes et figures de style présentes dans le corpus nouvellement redécouvert des œuvres de Cicéron⁵². Pour Érasme au contraire, l'imitateur doit s'attacher, non pas aux formes et aux termes utilisés par l'orateur romain, mais plutôt au principe d'éloquence qui anime son discours, et dont le style n'est que la manifestation extérieure. S'appuyant sur la définition de l'éloquence donnée par

⁵² Voir *De l'imitation : le modèle stylistique à la Renaissance*. Giovanni Pico della Mirandola et Pietro Bembo, trad. Luc Hersant, Paris, Aralia, 1996 ; Terence Cave, *Cornucopia : Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, ch. 2 : « Imitation » ; et Kenneth Lloyd-Jones, « Erasmus, Dolet and the Politics of Translation ». *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Renate Blumensfeld-Kosinski et al., Ottawa, Ottawa University Press, 2001, p. 37-56.

Quintilien, selon laquelle « ce qui rend éloquent, c'est la force du sentiment et la vigueur de la pensée »⁵³, Érasme propose ainsi une vision pour ainsi dire unifiée de la rhétorique et de l'imitation. Comme Terence Cave a pu le souligner⁵⁴, son approche repose sur la conception cicéronienne de la *copia* comme adéquation de la forme à la matière du discours : ainsi, la reproduction formelle du discours cicéronien est absurde, puisque les mots dont il se sert recouvrent une réalité toute autre que celle dont l'orateur de la Renaissance doit traiter. Refusant donc la séparation entre les catégories de la « matière » et de l'« éloquence », Érasme présente une approche de l'imitation formulée en termes d'identification avec le modèle, selon le principe exposé dans le *De Oratore*⁵⁵. L'imitateur doit alors assimiler l'œuvre choisie pour modèle, et se l'approprier, non pas tant pour en reproduire les effets stylistiques que comme un moyen de développer sa propre capacité à exprimer la matière de son discours. Cette conception de l'imitation, qui met l'accent sur les capacités de l'imitateur plus que sur le style imité, ouvre donc la voie à la recreation du modèle et à l'adaptation de ses ressources rhétoriques aux normes sociales, philosophiques et religieuses adoptées par l'imitateur. C'est ainsi que, dans la préface à sa version latine de l'*Iphigénie* d'Euripide, Érasme justifie les écarts qu'il a pu prendre envers sa source, d'une part en se réclamant du précédent des « imitations » d'Horace et de Sénèque, et d'autre part, par la nécessité de rendre le texte païen lisible par le nouveau public de la chrétienté renaissante⁵⁶.

On notera ici que le débat européen sur l'imitation connaît un regain assez tardif en Angleterre : lorsque Gabriel Harvey publie en 1577 son *Ciceronianus*, il semble en effet que tout ait été déjà dit sur la question. Cependant, au-delà du retard assez caractéristique que connaît l'Angleterre par rapport aux pays d'Europe continentale à cette période, on soulignera le fait que c'est dans cette seconde moitié du XVI^e siècle que paraissent en Angleterre les premières traductions des auteurs classiques à vocation spécifiquement littéraire. Pour ne

⁵³ Quintilien, *Institution Oratoire*, X, vii, 15, cité par Cave, *op. cit.*, p. 64, notre traduction.

⁵⁴ Cave, *op. cit.*, ch. 1, voir spécialement p. 49.

⁵⁵ Cicéron, *De Oratore*, livre I, 153, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁶ Érasme, « To William Warham », 1507, lettre préface à la traduction latine de l'*Iphigénie* d'Euripide (*Western Translation Theory*, *op. cit.*, p. 65). On notera qu'Érasme avait aussi pratiqué un modèle de traduction favorisant l'équivalence formelle dans sa traduction de l'*Hécube* d'Euripide un an plus tôt, et dédiée au même Warham, alors archevêque de Canterbury et chancelier de l'Université d'Oxford. Il s'explique de ce changement de manière dans la lettre de 1507.

retenir que le cas de l'épopée antique qui nous intéresse ici tout particulièrement, il est remarquable que toutes les versions de l'*Énéide* ici à l'étude soient publiées et/ou rééditées à Londres entre les années 1550 et 1580. De même, la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par William Golding paraît en 1565, et se voit fréquemment rééditer dans les décennies suivantes⁵⁷. C'est enfin dans les années 1580 que George Chapman publie ses premières traductions des œuvres d'Homère, avant d'en livrer une version complète en 1609. Il semble donc que le débat sur l'imitation littéraire dont témoigne la parution du *Ciceronianus* de Harvey en 1577 représente un élément important du contexte théorique dans lequel s'inscrivent les traductions de l'*Énéide* ici à l'étude. Il faut alors se demander dans quelle mesure le discours sur la traduction développé en marge de ces œuvres reflète les interprétations contrastées de la notion d'imitation qui marquent cette seconde moitié du XVI^e siècle anglais.

3. Les paradoxes de l' *imitatio* : reproduction ou appropriation du modèle ?

En 1582, le traducteur catholique anglo-irlandais Richard Stanyhurst, alors en exil en Europe, fait paraître à Leiden un *in-quarto* intitulé *Thee First Four Bookes of Virgil his Aeneids translated in Heroical Verse*. Dans la longue lettre dédicace sur laquelle il ouvre son volume, il se réclame de l'autorité de Roger Ascham pour justifier son choix de traduire l'*Énéide* en « vers héroïques », c'est-à-dire selon le système métrique antique de l'hexamètre dactylique adopté par Virgile dans l'*Énéide*. En effet, dans son *Schoolemaster* publié en 1570, le pédagogue avait appelé de ses vœux le développement d'un système métrique qui vienne remplacer le principe traditionnel de la rime par une application systématique à la langue anglaise du système métrique antique et ses « numbers », ou « quantities », c'est-à-dire l'alternance calculée de syllabes brèves et longues qui fait la particularité du mètre antique⁵⁸. Ascham donnait ainsi une voix au « quantitative movement », ce regroupement

⁵⁷ L'édition de 1565 connaît cinq rééditions entre 1567 et 1593.

⁵⁸ Sur le « quantitative movement », voir Derek Attridge, *Well-weighed Syllables : Elizabethan Verse in Classical Metres*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

d'universitaires et de poètes militant pour l'adoption du système métrique antique, et parmi lesquels on retrouve brièvement Spenser, mais surtout Sidney et Gabriel Harvey. Les partisans du mouvement sont en partie motivés par une certaine indignation contre l'usage abusif de la rime qui déshonore la poésie en la réduisant aux vers de mirliton des mauvais poètes. C'est ainsi que Stanyhurst déclare :

The reddyest way therefore to slap these droanes from the sweete senting hives of Poëtrye, is for thee learned too applye theymselves (...) too thee true making of verses in such wise as thee Greekes and Latins, thee fathers of knowledge, have doone ; and too leave too theese doltish cystrels theyre rude rythming and ballduckroom ballads...⁵⁹

Cependant, la présence de Gabriel Harvey, dont on a vu qu'il était partisan d'une interprétation « cicéronienne » de l'imitation littéraire, comme figure de proue du « quantitative movement », permet de comprendre la traduction de Stanyhurst comme la manifestation d'une conception de l'imitation littéraire, en l'occurrence poétique, comme une reproduction aussi stricte que possible des caractéristiques formelles de l'original. C'est ainsi en effet que Stanyhurst consacre plusieurs pages de son adresse au lecteur « savant » (« to the learned reader ») à établir une concordance aussi systématique que possible entre les règles de scansion latines et les libertés que lui laissent la « nature » de la langue anglaise : « ... nature will not permit us too fashion oure wordes in al poinctes correspondent too the Latinistes... »⁶⁰. Si la traduction de Stanyhurst a été souvent considérée comme un phénomène isolé et quelque peu absurde⁶¹, elle n'en récolte pas moins l'éloge de Harvey, et soulève suffisamment d'intérêt pour être publiée à nouveau en 1583, cette fois à Londres, par l'éditeur Henry Bynneman auquel on doit d'ailleurs les premières éditions latines des œuvres de Virgile à paraître en Angleterre.

Si la traduction de Stanyhurst révèle donc la pertinence en Angleterre d'une interprétation stricte de l'imitation littéraire selon le principe de l'équivalence formelle, il semble que le modèle de l'*imitatio* adopté et recommandé par Érasme soit le plus influent. On

⁵⁹ Stanyhurst, « To my Lord of Dunsanye », *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. 1, p. 141.

⁶⁰ Stanyhurst, « To the Learned Reader », *op. cit.*, p. 142.

⁶¹ Dès sa parution, elle est en effet critiquée par Nashe comme un burlesque ridicule du texte virgilien. On aura l'occasion de revenir sur cette traduction et sa réception dans le chapitre suivant.

a vu en effet comment ce dernier mettait l'accent sur la recreation du principe d'éloquence qui anime l'œuvre originale, plus que sur les figures de rhétoriques elles-mêmes. C'est ainsi que Grimald, et plus tard Chapman, insistent à leur tour sur l'importance d'offrir une traduction qui recrée dans la langue d'arrivée l'« efficace » rhétorique du texte original, qu'ils désignent en termes d'« efficacy » et de « forcibleness »⁶². On peut aussi attribuer à une influence érasmiennne plus ou moins directe⁶³ le discours développé par Phaer en postface aux premiers livres de sa traduction de l'*Énéide* (1558). En effet, reprenant la thématique bien érasmiennne de la *copia*⁶⁴, il se propose d'illustrer, grâce à sa traduction, la richesse et la variété des ressources du vernaculaire. Parallèlement, il adopte le principe, recommandé aussi par Érasme, de l'adaptation de la rhétorique virgilienne aux normes sociales et culturelles de son lectorat : il déclare en effet très explicitement traduire Virgile à l'usage de la noblesse (« you the nobilitie, gentelmen and Ladies, that studie not Latine »), et n'hésite pas à transformer Énée en « duc » ou « baron », à l'image de son lectorat⁶⁵.

Si les traducteurs de l'*Énéide* ici évoqués ne désignent pas directement leur œuvre comme une imitation du texte virgilien, ils n'en articulent pas moins leur projet de traduction dans les termes des théories de l'imitation alors en circulation, qu'il s'agisse du modèle « cicéronien » de la stricte équivalence formelle, ou de l'interprétation plus libre qu'en propose Érasme, et que Chapman résumera en 1598 lorsqu'il déclarera, à propos de sa traduction d'Homère *Achilles Shield*, avoir recréé l'âme même (« the truely living and moving soule ») de la poésie homérique⁶⁶.

⁶² Voir Boutcher, *op. cit.*, p. 47-48. Le principe d'« efficacy » est lui-même repris d'Érasme, qui désigne le principe de l'éloquence cicéronienne comme « enargeia ». On retrouve le terme chez le traducteur français Pelletier du Mans sous le nom d'« efficace » (voir Cave, *op. cit.*, p. 55 et Boutcher, *op. cit.*, p. 48).

⁶³ Pour être fondamentale, l'influence d'Érasme n'en est pas moins diffuse dans l'Angleterre du second XVI^e siècle. Voir Morini, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ Voir l'analyse de Cave, *op. cit.*, *passim*. On reviendra ci-après sur la question de la *copia* dans le contexte spécifique de la traduction vernaculaire.

⁶⁵ On aura l'occasion de revenir plus en détail sur les stratégies d'adaptation sur lesquelles repose, chez Phaer, la recreation de l'« efficace » du texte virgilien. Voir ci-dessous, ch. 3, A, 2.

⁶⁶ Chapman, *Achilles Shield*, cité par Boutcher, *op. cit.*, p. 48.

A l'issue de cette analyse, on peut sans doute attribuer l'ambiguïté qui marque l'appropriation de la notion antique de l'*imitatio* par les traducteurs britanniques du XVI^e siècle à la coexistence de modèles concurrents, bien que tous deux attribués à Cicéron, de l'imitation littéraire. Ainsi, même si tous se réclament d'une approche rhétorique du traduire visant à rendre, dans le texte d'arrivée, l'éloquence de l'original autant que sa signification, les modalités de cette « rhétorique du traduire » ne font pas l'unanimité. On observe ainsi une tension certaine entre, d'une part, le principe de l'équivalence formelle qui, comme le montre l'exemple de Stanyhurst, s'attache à la reproduction des caractéristiques stylistiques, ou en l'occurrence, métriques de l'original ; et de l'autre, le modèle de l'imitation favorisant avant tout l'« efficace » du texte, c'est-à-dire la création, pour un nouveau public, des effets supposés produits par le texte source.

Si on les distingue ici pour les besoins de l'analyse, il faut cependant noter que ces deux interprétations de l'imitation littéraire coexistent parfois chez le même traducteur. C'est le cas par exemple de Chapman, que l'on voit d'abord définir sa traduction d'Homère en termes de pure équivalence formelle, lorsqu'il évoque la nécessité de reproduire les figures de style de l'original (« formes of oration fitted to the original »), avant de formuler une interprétation plus « dynamique »⁶⁷ de la traduction comme nouvelle création de l'« efficace » et de l'« esprit » de la poésie homérique.

Jusqu'à présent, notre enquête s'est limitée à l'examen des interprétations diverses de la notion d'imitation dont témoigne le discours sur la traduction développé par les théoriciens et praticiens britanniques du traduire tout au long du XVI^e siècle. Il faut cependant rappeler que la reprise des théories antiques de l'*imitatio*, aussi ambiguë qu'elle puisse être, s'inscrit dans le cadre d'une entreprise plus vaste de mise en scène de la traduction comme « importation » des modèles littéraires de l'Antiquité latine vers l'Écosse de Jacques IV, ou

⁶⁷ On pense ici au modèle de l'« équivalence dynamique » tel qu'établi par le théoricien de la traduction Eugene Nida dans *The Theory and Practice of Translation* (en collaboration avec Charles Taber, Leiden, Brill, 1969). Cette notion, présentée par Nida à propos des traductions contemporaines de la Bible, est surtout connue en France pour la critique qu'en fait Henri Meschonnic dans *Pour la Poétique II*. Ce dernier, qui dénonce acerbement le principe d'équivalence dynamique dans le domaine de la traduction biblique, n'hésite cependant pas à décrire dans ces mêmes termes la pratique de la traduction à la Renaissance (*Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard, 1979, « Une linguistique de la traduction », p. 328- 366, en particulier p. 362).

vers l'Angleterre et l'Irlande de l'ère Tudor. En élargissant l'analyse au-delà du domaine de la seule traduction virgilienne, on s'efforcera donc de dégager les enjeux littéraires qui marquent la récupération par les traducteurs de la thématique de l'imitation comme moyen privilégié de la *translatio studii*.

B. La traduction-*imitatio* dans le discours anglais sur la *translatio studii*

1. Les métaphores de la *translatio* : traduction, imitation et enrichissement de la langue anglaise.

Comme on a eu l'occasion de le mentionner plus haut, les premières formulations du thème de la *translatio studii*, et son corollaire politique, la *translatio imperii*, datent du début du IX^e siècle⁶⁸. L'établissement de l'Empire de Charlemagne avait en effet donné lieu à une véritable renaissance des lettres, accompagnée d'une rénovation de la langue latine sur le modèle du latin classique. Le Saint Empire Romain Germanique s'était alors présenté comme l'héritier culturel et politique de l'ancienne Rome, en une mise en scène confortée au cours des siècles par la « translation » des épopées antiques selon les codes littéraires et politiques du roman de chevalerie⁶⁹. Le thème est repris au XIV^e siècle par Nicole Oresme dans le contexte de ses traductions d'Aristote dédiées au roi Charles V. Pour Oresme, ces traductions s'inscrivent dans la logique de la *translatio* en ce qu'elles permettent l'importation de la sagesse antique et son application au domaine politique, et contribuent au développement de la langue française, enjeu non moins important en cette fin de Guerre de Cent ans. La traduction contribue alors à l'affirmation du français comme langue du pouvoir et comme

⁶⁸ Voir Etienne Gilson, « Humanisme médiéval et Renaissance », *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 183-189.

⁶⁹ Voir Gilson, *op. cit.*, mais aussi Douglas Kelly, « *Translatio Studii* : Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French literature », *Philological Quarterly* 57. 3 (Été 1978), p. 287-310.

langue scientifique, à travers l'enrichissement conceptuel et linguistique que lui vaut la création de nombreux néologismes d'origine grecque ou latine⁷⁰.

Le développement du thème de la *translatio* par les écrivains anglais de la Renaissance s'inscrit dans la continuité avec la thématique médiévale. En témoigne par exemple la reprise des généalogies mythiques développées dans les « romans » médiévaux : Spenser intégrera ainsi à son poème épique *The Faerie Queene* la légende de Brutus, compagnon d'Énée qui, quittant l'Italie, aurait fondé sur les bords de la Tamise une nouvelle Troie, ou « Troynovant »⁷¹. De même, les enjeux politiques et linguistiques de la *translatio* tels que définis par Oresme sont au cœur de l'argumentaire humaniste de « défense et illustration » de la langue anglaise. Cependant, c'est le précédent cicéronien qui, ici encore, sert de référence. En effet, dans les premières pages du *De Finibus*, Cicéron écrivait avoir « transporté » (*transfere*) la philosophie grecque jusqu'à Rome par ses traductions des œuvres de Platon et d'Aristote⁷². C'est ainsi que Grimald affirmera à son tour avoir importé en Angleterre les richesses que Cicéron avait lui-même trouvées en Grèce: « These richesse, & treasures of witt, and wisdom, as Cicero transported oute of Greece into Italie: so haue I fetched from thence, & conueied them into England... »⁷³.

La métaphore de l'importation ici évoquée par Grimald repose sur un jeu de mots autour de la notion de « richesse ». En cette ère de développement du commerce maritime, l'image évoque le transport d'œuvres d'art et de matériaux précieux jusqu'à l'Angleterre. Elle rejoint l'imaginaire du voyage que Grimald exploite aussi pour désigner sa traduction : non seulement cette dernière rapporte en Angleterre les richesses italiennes, mais elle équivaut à la visite sur le sol anglais de l'orateur romain⁷⁴. Ces métaphores sont particulièrement significatives, dans la mesure où, malgré la puissance maritime et commerciale dont jouit

⁷⁰ Sur les enjeux de la traduction chez Oresme, voir par exemple l'analyse de Claire Richter Sherman, *Imaging Aristotle : Verbal and Visual Representation in Fourteenth-century France*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁷¹ La légende est reprise par Spenser dans *The Faerie Queene*, (Livre II, Chant 10, st. 70-76), au passage crucial de la généalogie de « Gloriana », cette dernière se présentant comme une allégorie la reine Élisabeth.

⁷² Cicéron, *De Finibus*, éd. et trad. Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1928, Livre I, p. 9.

⁷³ Grimald, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁴ Grimald, *op. cit.*, p. 38.

l'Angleterre, on y observe tout au long du XVI^e siècle le sentiment d'un certain retard culturel par rapport aux pays d'Europe continentale. Grimald souligne en effet le fait que les Italiens, les Français, les Espagnols et les Hollandais ont déjà produit leur propre version du *De Officiis*⁷⁵. Chapman justifiera aussi son choix de traduire Homère par l'existence de précédents français et italiens⁷⁶.

Dans un tel contexte de compétition culturelle, l'image de l'importation est indissociable de la question des ressources de la langue anglaise. C'est que le schème de la *translatio studii* à la Renaissance implique, selon la logique de l'*imitatio*, le transfert des formes littéraires antiques autant que celui des « trésors de sagesse » dont ces dernières sont porteuses. Se pose alors la question de savoir si la langue anglaise possède les capacités linguistiques et littéraires pour assurer l'importation des « richesses » de la littérature antique. Le débat s'articule ici encore autour de la notion de *copia*, qu'évoque d'ailleurs le vocabulaire de l'abondance employé par Grimald. Chez Cicéron, le terme de *copia* désigne d'abord les ressources rhétoriques que l'orateur doit posséder pour exprimer dûment la matière de son discours. Il est indissociable de la notion de *proprietas*, c'est-à-dire l'adéquation des mots à cette même matière. Or c'est dans le contexte cicéronien de la traduction comme « transfert » de la pensée grecque vers l'Italie que la notion est étendue aux capacités linguistiques et rhétoriques de la langue latine. Rejetant l'objection selon laquelle le latin est une langue trop pauvre pour rendre correctement les subtilités philosophiques et oratoires des sources grecques, Cicéron affirme au contraire que la richesse de la langue latine est égale, sinon supérieure, à celle du grec, grâce au travail d'*imitatio* – y compris le sien – des hommes de lettres romains :

M'a-t-on jamais vu, a-t-on jamais vu nos bons orateurs et nos bons poètes, depuis du moins qu'ils ont eu un modèle à imiter, manquer d'aucune des ressources nécessaires à l'abondance et à l'élégance du style ?⁷⁷

⁷⁵ Grimald, *ibid.*

⁷⁶ Chapman, *Achilles Shield*, « The Epistle Dedicatorie », *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. II, p. 300.

⁷⁷ Cicéron, *De Finibus*, *op. cit.*, p. 11.

On notera ici que, tout en défendant la *copia* du latin, Cicéron note aussi sa dépendance envers les modèles grecs, impliquant ainsi un état de pauvreté (*inopia*) originelle auquel les traducteurs et imitateurs ont pour rôle de remédier.

Cette ambivalence du discours sur la *copia/inopia* est particulièrement sensible dans les écrits sur la traduction et l'imitation en Angleterre. En effet, la thématique de la *copia* coexiste, parfois même dans les mêmes textes, avec celle de l'*inopia*. C'est le cas par exemple de la lettre dédicace sur laquelle Richard Stanyhurst ouvre sa version de l'*Énéide* (1582), et où la traduction est présentée tour à tour comme un remède à la pauvreté de la langue, qu'il s'agit d'« enrichir » (« to advaunce the riches of our speeche ») et d'« embellir » (« bewtifying our English language »), et comme une défense des ressources inhérentes à la langue anglaise (« so copious and fluent a language, as our English tongue is »)⁷⁸. Stanyhurst évoque d'ailleurs l'ambiguïté de son statut d'imitateur de la langue latine lorsque, reprenant le langage de la *translatio*, il justifie son entreprise d'adaptation de la métrique antique à la langue anglaise par le fait que les latins avaient eux-mêmes procédé à l'importation des modèles grecs :

For in as much as the Latins have not beene authors of theses verses, but traced in thee steps of the Greeks, why should we with the stringes of thee Latin rules cramp oure tongue, more than the Latines doe fetter theyre speeche, as yt were, with thee chaynes of the greeke preceptes.⁷⁹

On remarquera ici les méandres de la rhétorique de Stanyhurst, où la thématique de l'assujettissement (cramp, chayne, fetter) entrave, pour ainsi dire, une affirmation un peu timide de l'indépendance de la langue anglaise ; la comparaison avec le modèle latin semble finalement placer l'imitation, tout autant sous le signe de l'illustration de la langue vernaculaire que sous celui de la nécessité de suivre un modèle lui-même dérivé du précédent grec.

Le choix des métaphores dont les traducteurs font usage est révélateur : tout comme l'image de l'importation des richesses, la métaphore pécuniaire⁸⁰ et le discours de l'emprunt

⁷⁸ Stanyhurst, « To my Lord of Dunsanie », *op. cit.*, p. 138.

⁷⁹ Stanyhurst, « To thee Learned Reader », *op. cit.*, p. 142.

⁸⁰ Voir Morini, *op. cit.*, p. 42.

sur lequel elle repose évoquent à la fois la pauvreté originelle de la langue et l'enrichissement dont elle fait l'objet. La métaphore du vêtement, sans doute la plus répandue, et selon laquelle le texte latin ou grec se voit donner un nouvel habit de langue anglaise, est tout aussi complexe. La plupart du temps, du moins à première vue, l'image joue aux dépens de la langue anglaise : les splendeurs du texte original se voient ainsi troquées pour un costume plus rustique. C'est ce que note par exemple Arthur Golding en préface de sa traduction des *Chroniques* de Justinus (1564), lorsqu'il s'excuse auprès de son lecteur pour l'habit un peu rustre dont il a revêtu son auteur :

Even in lyke wise (I trust) it may come to passe, that this my rude translation voyd of ornate termes and eloquent indyting, may (as it were) in his playne and homely English cote, be as well accepted of the favorable reader as when it were richly clad in Romayn vesture.⁸¹

On notera cependant que, dans les détours de la rhétorique sinueuse de Golding, le discours sur la pauvreté et le manque d'ornement de l'habit langagier se retourne aisément pour faire place à une défense du texte en langue vernaculaire, que le lecteur acceptera avec autant de plaisir que s'il s'agissait de l'original.

La complexité de la métaphore vestimentaire est en partie due au fait qu'elle recouvre, pour ainsi dire, deux domaines du discours sur la *copia*. En effet, pour revenir à Cicéron, la richesse de la langue était évoquée en termes d'« abondance » et d'« élégance », le premier aspect étant d'ordre sémantique, et le second, d'ordre stylistique. En effet, l'image du vêtement correspond à la conception de la langue héritée de l'Antiquité, selon laquelle les mots sont l'habit de la pensée, l'art de l'*elocutio* étant avant tout celui d'« habiller » de mots la matière du discours⁸². Selon la définition de la *copia* comme adéquation des mots à la matière, l'*inopia* de la langue se définit donc d'abord, dans le domaine de la traduction, comme un manque de termes appropriés pour exprimer la matière du texte traduit. Un premier remède, prôné et adopté par de nombreux traducteurs, est alors l'emprunt à la langue d'origine, selon le principe du néologisme cautionné par Cicéron. C'est ainsi que Gavin Douglas admet avoir emprunté au latin, au français et au moyen-anglais « lorsque la langue

⁸¹ Cité par Renier, *op. cit.* p. 25.

⁸² Cicéron utilise les termes « vestire » et « ornare ». *De Oratore*, Livre I, 142, p. 53.

écossaise était trop pauvre »⁸³. La pratique du néologisme est indissociable de celle de la traduction dite « copieuse », où une expression dans le texte d'origine est rendue par deux termes de sens proche dans la langue d'arrivée. Douglas, qui adopte par ailleurs largement cette pratique, présente cependant le redoublement des termes comme un signe de la pauvreté de la langue vernaculaire, puisqu'il lui faut deux termes pour rendre adéquatement un seul vocable latin⁸⁴. Chez Stanyhurst au contraire, la pratique du néologisme semble servir à faire montre de l'abondance de la langue, transformant ainsi la traduction en un exercice de variation⁸⁵. Stanyhurst se donne en effet pour gageure de ne pas emprunter systématiquement les termes dont son prédécesseur Thomas Phaer avait usé dans sa propre traduction de l'*Énéide*, et de donner ainsi un nouvel « habit » anglais à Virgile :

I would not renne on the skore with Mr Phaer (...) by borrowing his termes in so copious and fluent a language, as our English tongue is (...) [F]or the honoure of thee English, I durst undertake, to renne over theese bookes agayne, and to geeve them a newe liverie in such different wise, as they should not jet with M. Phaer his badges, ne yeet be clad with this apparel, wherewith at this present they co[me] furth atyred.⁸⁶

Si la métaphore vestimentaire se rapporte donc à la dimension proprement sémantique de la notion de *copia*, comme abondance de termes nécessaire à l'expression adéquate du sujet traité, elle désigne aussi la part d'imitation stylistique que comporte la pratique de la traduction à la Renaissance.

Cette dimension se trouve exprimée, selon l'imaginaire du vêtement, en termes de parure et d'ornement. Ainsi, Chapman compare le style de Virgile à celui d'Homère dans les termes suivants : « the silken body of *Virgils* muse [is] curiously arest in guilt and embrodered siluer, but *Homers* in plaine massie and vnvalued gold »⁸⁷. Ici encore, la métaphore a ses racines dans la rhétorique cicéronienne, où la notion de *decorum* désigne l'adéquation du style au sujet traité. Cet aspect prend une importance notable dans le cas de la

⁸³ « Quhar [where] scant war Scottis I had na uther choiss [no other choice] ». Douglas, *op. cit.*, p. 7, v. 4

⁸⁴ « Besyde Latyne our language is imperfite » (Douglas, *op. cit.*, p. 14, v. 27) ; « our tongis penurite [our tongue's penury] (...) onto compair of [when compared to] fair Latyne... » (p. 15, v. 17).

⁸⁵ Sur la *copia* et la variation, voir ici encore Cave, *op. cit.*, p. 50 sqq.

⁸⁶ Stanyhurst, « To my Lord of Dunsanye », *op. cit.*, p. 138.

⁸⁷ Chapman, *Achilles Shield*, « The Epistle Dedicatorie », *op. cit.*, p. 299.

traduction de la poésie épique, dont la matière sublime appelle l'emploi du style élevé⁸⁸. On remarque à ce sujet les mêmes tensions entre le discours de l'*inopia* et celui de la défense des richesses de la langue anglaise. Arthur Golding, qui avait déjà présenté ses traductions comme revêtues d'un habit simple et sans apprêt (« playne and homely English cote »), s'excuse à nouveau envers le lecteur de sa version des *Métamorphoses* d'Ovide (1565) pour n'avoir pas pu rendre le lustre du style original⁸⁹. Au contraire, dès 1558, Thomas Phaer présente sa propre traduction de l'*Énéide* comme une démonstration de la richesse poétique du vernaculaire, qu'il invite les jeunes poètes à observer dans sa propre traduction, et à développer à leur tour⁹⁰.

Les modalités de l'« enrichissement » de la langue anglaise ne vont cependant pas sans provoquer de débats. En témoigne par exemple la controverse sur les « inkhorne termes »⁹¹, ces néologismes sentant l'encrier qui, formés à partir du latin et du grec, sont vivement décriés par les défenseurs du « génie » propre de la langue anglaise. Cicéron avait en effet posé comme condition à la création de nouvelles expressions sur le modèle grec leur capacité à s'intégrer à la langue latine⁹². De même, l'emprunt abusif des formes latines ou grecques est condamné au nom d'une interprétation de la *proprietas* et du *decorum* comme adéquation des mots, non seulement à la matière qu'ils expriment, mais également à la tradition linguistique et littéraire dans laquelle ils viennent s'insérer. C'est ainsi que la pratique extensive du néologisme, alliée à l'adoption du mètre antique dans la traduction de l'*Énéide* de Stanyhurst, vaudra à ce dernier l'accusation d'avoir transformé le poème virgilien « out of a Velvet gowne into a Fooles coate »⁹³. Le même sort est réservé à Gabriel Harvey, autre partisan, comme on l'a vu, de l'imitation formelle des classiques latins, lorsque

⁸⁸ Selon le système des genres poétiques mis en place dès l'Antiquité et maintenu par la tradition rhétorique médiévale.

⁸⁹ Arthur Golding, *The fyrst fo wer bookes of P. Ouidius Nasos worke, intituled Metamorphosis*. Londres, 1565, « To the reader », sig. [*iiii]^r.

⁹⁰ Thomas Phaer, *The seven first bookes of the Eneidos of Virgil*, Londres, 1558, sig. [Xii]^r.

⁹¹ Selon l'expression de George Puttenham dans *The Art of English Poesie* (1589). Voir *Oxford English Dictionary*, « inkhorn ».

⁹² Cicéron, *De Oratore*, op. cit., vol. I, p. 55-56.

⁹³ D'après l'expression de l'auteur et traducteur élisabéthain Barnabe Rich, citée dans *The Cambridge History of English and American Literature*, éd. A.W. Ward, A.R. Waller, W.P. Trent et al., Cambridge, Cambridge University Press, 1907-21, vol. IV, I. 9 : « Stanyhurst's Virgil ».

Thomas Nashe le met en scène dans son *Unfortunate Traveller* comme un pédant dont le discours n'est que « fustian », ou assemblage disparate de lieux communs cicéroniens transformant l'éloquence antique en habit de fou des plus ridicules⁹⁴.

Qu'il s'agisse donc d'importer les richesses antiques ou d'équiper les auteurs antiques d'un nouvel habit langagier, l'imaginaire auquel les traducteurs ont ici recours est révélateur des tensions qui marquent l'entreprise d'appropriation des classiques par la traduction, selon le schème de la *translatio studii*. Le discours oscille en effet sans cesse entre un discours de « défense et illustration » du vernaculaire, dont le traducteur se met en scène comme un agent essentiel (« in defense of my country language », « beautifying the English tongue », etc.), et le rappel constant de la nature dérivée du langage de la traduction. Ainsi, la thématique de la *copia* qui sous-tend ces métaphores de la traduction sert à la fois à affirmer le potentiel de la langue vernaculaire, sa dépendance envers des modèles stylistiques antiques considérés comme supérieurs à la tradition vernaculaire, ou encore la nécessité de l'emprunt et du néologisme pour pallier les lacunes du langage vulgaire. Cependant, au-delà des ambiguïtés du discours dues d'une part à la complexité du modèle de l'imitation dont les traducteurs se réclament, et d'autre part au statut encore instable de la langue vernaculaire dans la hiérarchie linguistique établie depuis le Moyen-Âge, ces métaphores n'en sont pas moins indicatrices d'une volonté d'appropriation de l'héritage classique, que ce soit par son « importation » sur le sol anglais, ou par la dimension d'assimilation à la culture d'accueil qu'évoque, entre autres, l'image du vêtement. Il convient donc à présent d'examiner dans quelle mesure la reprise du modèle antique de l'imitation littéraire répond, chez les traducteurs, à une logique de l'« anglicisation » des classiques de l'Antiquité.

⁹⁴ Thomas Nashe, *Works*, éd. Ronald Mc Kerrow, Oxford, Blackwell, 1966, vol. 2, p. 251. La caricature burlesque de Harvey à laquelle se livre Nashe se comprend par ailleurs dans le contexte de la dispute qui oppose les deux hommes au cours des années 1690, Nashe étant le partisan d'une réappropriation « moderne » des classiques antiques, à l'opposé de l'attitude « cicéronienne » de Harvey. On aura l'occasion de revenir sur leur controverse dans le chapitre suivant. On notera par ailleurs que les partisans de l'imitation formelle des classiques, tels John Cheke ou Roger Ascham, usent aussi de l'imaginaire vestimentaire pour dénoncer l'adoption excentrique d'ornements excessifs due cette fois à l'imitation des « modernes ». Sur ce point, voir Morini, *op. cit.*, p. 39.

2. La *translatio studii* et l'« anglicisation » des textes antiques.

Dans le dernier poème postface sur lequel se clôt *l'Eneados* de Gavin Douglas, l'auteur s'adresse à son livre en ces termes : « Go, Vulgar Virgil... »⁹⁵. L'adresse est sans aucun doute un écho de Chaucer, qui avait clôt son *Troilus and Criseyde* (1385) par une semblable adresse : « Go, little book... »⁹⁶. Cependant, l'assimilation de la traduction à un « Virgile vulgaire », c'est-à-dire un Virgile parlant la langue vernaculaire, rejoint aussi l'une des images les plus volontiers adoptées par les traducteurs pour désigner leur œuvre. C'est ainsi que, lorsque Grimald affirme avoir rendu possible la venue de Cicéron sur le sol anglais, il ajoute aussi plaisamment qu'il lui a fait parler anglais mieux que l'orateur ne l'aurait pu de son vivant⁹⁷. De même, Golding affirme avoir rendu Ovide familier avec la langue anglaise : « And now I have him made so well acquainted with our toong / As that he may in English verse as in his owne be soong »⁹⁸. Non seulement on donne à l'auteur la capacité de s'exprimer en anglais, mais la traduction est naturalisation de l'auteur étranger. C'est ce que Grimald affirme d'ailleurs sans détour, lorsqu'il note : « I have made this Latin writer, English »⁹⁹. Ces images concordent d'ailleurs avec l'usage croissant du verbe « to English » pour désigner la traduction¹⁰⁰.

Le terme, dont l'apparition sous la forme verbale et nominale (« the Englishing ») date du XIV^e siècle, désigne en effet dès le départ l'activité traductrice et son résultat, et révèle les complexités du transfert linguistique, mais aussi culturel, qu'implique le processus d'« anglicisation ». En effet, les premières acceptions du terme relevées par l'*Oxford English*

⁹⁵ Douglas, *op. cit.*, vol. IV, p. 230, l. 19. Trois poèmes font en effet suite à la traduction : une « Conclusion », suivie de la dédicace à Sinclair, où Douglas s'excuse des imperfections de sa traduction en évoquant le peu de temps qu'il a eu pour la composer, et enfin une « exclamation » contre les détracteurs de la traduction. C'est à la fin de ce poème que Douglas s'adresse à son « Virgile vernaculaire ».

⁹⁶ On notera que Chaucer y reprend lui-même l'ouverture des *Tristes* d'Ovide.

⁹⁷ Grimald, *op. cit.* p. 48.

⁹⁸ Golding, *op. cit.*, sig. [*iiii]^r.

⁹⁹ Grimald, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁰ Parmi de nombreux exemples, on citera les titres suivants : *The flovvers of se ncies gathered out of sundry wryters by Erasmus i n Lat ine, and E nglished by Ri chard Tauerner* (1534) ; *An homilie o f Sain t Jo hn Chrysostome (...) newly made out of Greke into latin by master Cheke, and englished by Tho. Chaloner* (1544) ; *Those fyue questions, which Marke Tullye Cicero, disputed in his manor of Tusculanum (...) translated, & englished, by Iohn Dolman, studente and felowe of the Inner Temple* (1561) ; *The testaments of the [twelue] patriarches (...) now English'd by A. G...* (1574), etc.

Dictionary s'inscrivent au sein d'une réflexion sur le rapport à la lettre que demande la traduction biblique. C'est ainsi que Wycliffe, dans sa traduction de la Bible publiée en 1388 et presque aussitôt condamnée comme hérétique, justifie ses écarts envers la lettre du texte dans les termes suivants : « To English it after the worde wolde be derke and douteful »¹⁰¹. Si l'argument ici mis en valeur est l'impératif de clarté et de lisibilité pour le public anglais auquel la traduction s'adresse, Rita Copeland a aussi démontré que le rejet du mot à mot s'inscrit chez Wycliffe au sein d'un programme de réappropriation du texte sacré par la communauté des lecteurs nouvellement créée par la traduction¹⁰². La traduction comme « Englishing » est donc à la fois un acte de transmission de la « sentence », selon la fonction traditionnelle attribuée à la traduction, et une entreprise d'appropriation du texte à travers les codes culturels et sociaux du lectorat visé. L'attitude de Golding envers sa propre traduction des *Métamorphoses* est révélatrice à cet égard. Tout en mettant en scène sa version du poème comme l'œuvre d'un Ovide qui aurait su parler anglais, Golding insiste cependant sur les insuffisances stylistiques de la traduction : le profit que le lecteur en pourra tirer viendra, selon lui, des richesses de l'enseignement caché sous le voile allégorique, dont il offre par ailleurs les clés d'interprétation¹⁰³. Cependant, comme Liz Oakley-Brown l'a démontré, le programme de transmission de la « sentence » ovidienne exposé par Golding dans sa préface de 1565 s'accompagne d'une entreprise plus implicite de façonnement de l'identité politique et religieuse du lecteur comme sujet anglais¹⁰⁴.

La traduction comme « anglicisation » est en effet soumise à un impératif de pertinence : comme Warren Boutcher a pu le noter, le traducteur se doit d'offrir à son lecteur des « trésors » de sagesse et d'éloquence directement applicables à son état¹⁰⁵. C'est ainsi que Gavin Douglas met en valeur les multiples usages que sa traduction pourra trouver auprès du lectorat vernaculaire. Dans le Prologue au livre I, il souligne d'abord l'utilité du poème auprès

¹⁰¹ Wycliffe, *Bible*, 1388, cité dans *The Oxford English Dictionary*, « To English ».

¹⁰² « [The Wycliffite Bible] releases the text from the imprisonment of mere language so that it can be a newly collective property ». Rita Copeland, « Toward a Social Genealogy of Translation Theory », p. 182.

¹⁰³ Golding, *op. cit.*, « To the Reader », *passim*.

¹⁰⁴ Liz Oakley-Brown, « Translating the Subject : Ovid's *Metamorphoses* in England, 1560-7 », *Translation and Nation : Towards a Cultural Politics of Englishness*, éd. Roger Ellis and Liz Oakley Brown, Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 48-84.

¹⁰⁵ Warren Boutcher, *op. cit.* p. 46-47.

des nobles (« worthy nobillis ») auquel il dédie sa traduction, puisque, écrit-il, Virgile présente dans la figure d'Énée l'idéal du « chevalier » (« with every bountie [vertue] belangand [belonging to] a gentle knycht [knight] / Ane prince, ane conquerour, or a vailleand wycht »)¹⁰⁶. Dans le Prologue au livre IV, Douglas fait de l'épisode virgilien consacré à l'évocation des amours malheureuses de Didon et d'Énée une mise en garde contre les désordres de la passion à l'usage des jeunes demoiseaux et des dames (« lusty ladies »)¹⁰⁷. Enfin, dans ses poèmes postfaces, il étend la portée de son « Virgile vernaculaire », en soulignant l'usage qu'il pourra trouver dans les écoles¹⁰⁸, et en évoquant même la possibilité que, grâce à sa traduction, l'*Énéide* puisse être connue du « peuple illettré »¹⁰⁹. En 1558, Phaer semble reprendre la convention selon laquelle toute œuvre doit profiter autant que plaire¹¹⁰, lorsqu'il note d'abord que sa traduction est dédiée à la « récréation » de la noblesse, pour ajouter ensuite la possibilité d'un usage pédagogique de sa version, et en souligner l'utilité auprès des jeunes poètes qui voudront bien le suivre sur le chemin de l'illustration de la langue vernaculaire¹¹¹. Au-delà des conventions de la préface de la traduction qui veulent que le traducteur se justifie de son entreprise¹¹², la mise en valeur par les traducteurs des usages de leur texte peut se lire comme une stratégie d'appropriation des fonctions traditionnellement attribuées à l'original, et que le traducteur revendique désormais pour sa propre traduction. Ainsi, en soulignant les usages politiques et pédagogiques de sa traduction, Gavin Douglas invite son lecteur à y appliquer les mêmes codes de lecture dont on usait traditionnellement envers le texte virgilien. De même, lorsque Phaer invite les poètes parmi

¹⁰⁶ Douglas, *op. cit.*, p. 13, v. 31-32.

¹⁰⁷ Douglas, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁸ Douglas, *Poetical works*, IV, p. 225 : « Another proffit of our buke [book] I mark / That it sal be reput[ed] a neidfull wark [useful work] / To thame wald [to those who will] Virgill to childryn expone [explain, teach] / (...)Thank me tharfor [therefore], masteris of grammar sculys [schools]... »

¹⁰⁹ Douglas conclut en effet son adresse à Virgile en ces mots : « Now salt thou with every gentill Scott be kend/ And to onletterit folk be red on hight/ That erst was bot with clerkis comprehend » [A présent tu seras connu de toute la noblesse écossaise, / et on te lira à haute voix pour le peuple illettré, / toi qui n'étais naguère compris que par les clercs]. *Op. cit.*, p. 230.

¹¹⁰ Depuis *l'Art Poétique* d'Horace, où le poète enjoint en effet l'écrivain de « mêler l'utile à l'agréable », et d'instruire autant que de plaire. *Art Poétique*, v. 334-344.

¹¹¹ Phaer, postface, *op. cit.*, *passim*.

¹¹² Convention qui prend une tournure spécifique dans le cas des traductions des classiques antiques, puisque les traducteurs en viennent presque systématiquement à s'excuser de remplacer l'original inégalable par une version qui lui est inférieure ; c'est par exemple le cas de Douglas, Golding (voir ci-dessus) et bien d'autres.

ses lecteurs à trouver dans sa traduction une illustration des ressources rhétoriques du vernaculaire, il présente implicitement son œuvre comme un exemplier de l'art oratoire et poétique, de la même manière que l'*Énéide* était alors considérée comme une véritable encyclopédie rhétorique et poétique de la langue latine¹¹³. La tendance ainsi observée chez les traducteurs à attribuer à leur œuvre les fonctions du texte source n'est pas limitée à la traduction virgilienne. On voit en effet Grimald se livrer, et de manière toute explicite, à une entreprise semblable d'assimilation des fonctions de l'original lorsqu'il invite son lecteur à appliquer à sa propre traduction les mêmes critères de lecture que ceux dont il se sert pour juger d'un discours cicéronien : « Looke, what rule the Rhetorician gives in precept, to be observed of an Oratour, in telling of his tale (...) the same rule should be used in examining and judging of translation »¹¹⁴. Plus encore, Grimald encourage son lecteur à se livrer, à partir de sa traduction, aux exercices de collection de lieux communs et de figures de rhétorique habituellement pratiqués sur l'original cicéronien¹¹⁵, transformant ainsi sa propre « œuvre » (« my worke ») en un équivalent anglais du modèle de l'éloquence antique.

La forte dimension d'appropriation que revêt donc la traduction comme modalité essentielle de la *translatio studii*, semblerait alors donner raison à Antoine Berman, pour lequel l'activité traductrice dans l'Angleterre de la Renaissance se place avant tout sous le signe du transfert et de la communication¹¹⁶. Selon ce dernier, l'Angleterre serait même le seul pays d'Europe où la traduction littéraire n'évoluerait pas vers ce qu'il considère comme sa forme moderne, c'est-à-dire une activité littéraire à part entière, et consciente de ses propres modalités. Au contraire, en se définissant selon les termes de la *translatio studii*, la traduction en Angleterre demeurerait de l'ordre de la « communication » et de la

¹¹³ Sur le statut de l'*Énéide* comme exemplier universel de l'éloquence latine, voir Margaret Tudeau-Clayton, *Jonson, Shakespeare and Early Modern Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 56 sqq.

¹¹⁴ Grimald, cité par Boutcher, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁵ Grimald, *ibid.*

¹¹⁶ Antoine Berman, « De la translation à la traduction ». *TTR* 1, vol. 1 (1988), p. 23-40, *passim*.

« transmission », selon une approche du langage « propre à la culture anglo-saxonne » qui poserait ce dernier comme « pur médium translatif »¹¹⁷.

De telles affirmations, ainsi que l'analyse « historico-lexicale »¹¹⁸ sur laquelle elles reposent, sont cependant pour le moins réductrices. En effet, la réflexion des traducteurs anglais sur la langue ne saurait se limiter, comme l'implique Berman, à la seule mise en place du « plain style » comme « médium polyvalent de transmission »¹¹⁹. Plus encore, l'un des critères majeurs retenus par Berman pour différencier la « traduction » moderne de la « translation » médiévale est la constitution de la traduction comme activité propre, et du traducteur comme « agent » à part entière, sinon auteur de la traduction. Or cette dimension est tout aussi présente en Angleterre que dans les autres pays européens. On a vu comment le discours sur la traduction de Virgile, entre autres classiques de l'Antiquité, est le théâtre d'une véritable mise en scène du traducteur et de la traduction se rapprochant du phénomène du « self-fashioning », cette représentation de l'auteur au sein de son œuvre qui caractérise la création poétique à la Renaissance¹²⁰. On notera ainsi comment Grimald achève l'identification de son œuvre à celle de Cicéron en signant la lettre dédicace de sa traduction par « Your Humble Oratour ». Mais c'est surtout Chapman qui établit de manière durable le rôle du traducteur comme auteur, lorsque, refusant de considérer la traduction comme une activité d'ordre linguistique, il souligne au contraire l'importance déterminante des qualités du traducteur. Dans la préface à son *Achilles Shield* (1598), Chapman rejette en effet la question de la prétendue *inopia* du vernaculaire comme un « prétexte » derrière lequel les mauvais traducteurs viennent s'abriter, et déplace le débat en appliquant le vocabulaire de la *copia*, non pas aux ressources de la langue, ou du « médium translatif », pour reprendre les termes de Berman, mais bien aux capacités du traducteur compétent, que Chapman nomme, de manière significative, « sufficient translator » :

But some will conuey their imperfections vnder his Greeke Shield, and from thence bestowe bitter arrowes against the traduction, affirming their want of admiration

¹¹⁷ Berman, *op. cit.*, p. 32-33.

¹¹⁸ Berman, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁹ Berman, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁰ Selon le terme consacré par Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005 [1980].

grows from defect of our language, not able to expresse the coppie and elegancie of the originall: but this easie and traditionall pretext hides them not enough: for how full of height and roundnesse soeuer Greeke be aboue English, yet is there no depth of concept triumphing in it, but as in a meere admirer it may bee imagined; so in a sufficient translator it may be exprest.¹²¹

On notera ici que Chapman use ici du terme « traduction », vocable auquel Berman donne une importance centrale dans son interprétation du phénomène de la traduction à la Renaissance. En effet, selon l'analyse lexicale menée par Berman, l'avènement de la « traduction » moderne, par opposition à la « translatio » médiévale, correspond à l'adoption de ce terme par les traducteurs français ou italiens. C'est à partir de l'absence apparente d'une telle évolution lexicale en Angleterre que Berman exclut le pays du mouvement européen qui, selon lui, consacre l'activité traductrice au rang de création littéraire à part entière. De toute évidence, Berman n'avait pas recensé l'usage du terme chez Chapman, traducteur pourtant majeur, tant pour avoir produit la première version anglaise des œuvres d'Homère que pour son influence sur les générations suivantes de traducteurs¹²².

Si donc la reprise par les traducteurs de la thématique de la *translatio studii* s'appuie sur une mise en scène de la traduction comme un « transport » des richesses antiques et une « anglicisation » des auteurs classiques, on ne saurait limiter leur œuvre à une simple entreprise de « communication » du savoir. Au-delà du discours métaphorique dont les ambiguïtés ont sans doute contribué à l'impression commune chez les historiens de la traduction d'une absence de réflexion théorique sur le traduire, se dégage cependant l'affirmation toujours plus forte de l'autorité du traducteur. De même, les stratégies de récupération du modèle antique de l'imitation autant que l'exploitation de la thématique de la *translatio studii* sont l'occasion d'une réflexion sur les ressources de la langue anglaise, non pas en tant que « médium translatif », ou simple instrument de communication, mais bien comme une ressource poétique que le traducteur « capable » se doit d'exploiter et de développer pour en faire l'expression du texte source, sans aucun doute, mais aussi le reflet de son génie. Ainsi, au-delà du modèle rhétorique de la traduction comme *imitatio*, et de la mise

¹²¹ Chapman, *Achilles Shield*, « To the most honoured Earle Marshall », dans *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., vol. II, p. 300.

¹²² On aura l'occasion de revenir sur la question de l'influence de Chapman sur les traducteurs du XVII^e siècle dans les pages qui suivent. Voir aussi ci-dessous, II^e partie, ch. 1, A, 1.

en scène du traduire comme appropriation linguistique et culturelle sur le modèle de la *translatio*, se profile donc une conception de la traduction comme activité littéraire et poétique à part entière, qu'il est essentiel ici de souligner.

C. De l'imitatio à la *mimesis* néoplatonicienne : vers une poétique de la traduction ?

En 1589, Puttenham ouvre son traité *The Arte of English Poesie* sur la distinction suivante :

the very Poet makes and contrives out of his owne braine, both the verse and matter of his poeme, and not by any foreine copie or example, as doth the translator, who therefore may well be sayd a versifyer, but not a Poet.¹²³

Le fait que la remarque paraisse nécessaire est en soi révélateur quant au rôle grandissant du traducteur dans le paysage littéraire de l'Angleterre élisabéthaine. C'est que la distinction ici établie par Puttenham se trouve graduellement remise en cause, en particulier dans le domaine de la traduction poétique. John Harington la dénoncera directement dans la défense de la poésie et de la traduction qu'il préface à sa traduction de l'*Orlando Furioso* (1591)¹²⁴, et, quelques années plus tard, George Chapman appellera sa traduction de l'*Iliade* « my Poem »¹²⁵. Outre l'importance croissante du rôle du traducteur, une telle revendication d'autorité dans le domaine de la traduction résulte d'une modification importante des conceptions du langage poétique et de la création littéraire.

¹²³ Puttenham, *The Arte of English Poesie*, I : « Of poets and poesie », dans *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. II, p. 3.

¹²⁴ John Harington, *Orlando Furioso in English heroical verse*, Londres, 1591, «A Preface, or rather a briefe apologie of poetrie, and of the author and translation of this poem ». On notera que Grimald avait aussi présenté sa traduction de Cicéron comme son œuvre propre, « my worke », en ajoutant : « I call it myne, as Plautus and Terence called the comedies theyrs, which they made out of Greeke ». Grimald, *op. cit.*, p. 38-39.

¹²⁵ Chapman, *Homer Prince of Poets, translated according to the Greeke, in twelve bookes of his Iliade s*. Londres, 1609, « To the Reader », sig. [A 4]^v.

1. Défense de la traduction, défense de la poésie : l'influence du modèle néoplatonicien de l'imitation littéraire

Dans les préfaces de traductions poétiques de la fin du XVI^e siècle, la réflexion sur le traduire est étroitement associée au discours de « défense de la poésie » caractéristique de l'ère élisabéthaine, et dont la *Defence of Poesie* de Sidney¹²⁶ est sans doute l'exemple le plus célèbre. C'est à ce même traité que John Harington fait maintes fois référence dans la préface à sa traduction de l'*Orlando Furioso*, où il offre un long développement sur la dignité et les fonctions du genre poétique. De même, les préfaces aux traductions d'Homère par Chapman soulignent à plusieurs reprises la valeur de la poésie antique¹²⁷. Le fait en soi n'est pas nouveau. On précisera d'abord que le terme de « poesie » désigne, depuis le Moyen-Âge, les genres poétiques sublimes, c'est-à-dire l'épopée, la tragédie, et la poésie philosophique ou biblique, genres qui tirent leur noblesse du fait qu'ils recèlent, parfois sous la forme de l'allégorie, un enseignement d'ordre moral, philosophique ou religieux. À l'époque de Chaucer, le terme de « poesie », réservé aux œuvres savantes en langue latine, s'oppose ainsi à celui de « making », qui désigne les poèmes en langue vernaculaire issus de la tradition courtoise, et autres genres moins élevés¹²⁸. Dès la fin du Moyen-Âge, les traducteurs des épopées antiques mettent donc en valeur, pour justifier leur entreprise, les richesses philosophiques du texte qu'ils s'approprient à offrir à la méditation de leur lecteur. William Caxton préfacera ainsi sa traduction en prose des *Métamorphoses* d'Ovide (1480) par une longue défense de l'utilité du genre de la « poesie », où il détaille les clefs de lecture historique et allégorique auxquelles il soumet le poème ovidien¹²⁹. Le discours de Golding sur sa propre version des *Métamorphoses* n'est guère différent. Lorsque Harington défend à son tour l'utilité et la dignité de sa traduction de l'Arioste, c'est cette même logique de la

¹²⁶ Publiée en 1595, mais écrite dès le début des années 1580.

¹²⁷ Voir en particulier la lettre dédicace à la traduction de 1609, *Homer Prince of poets* (op. cit.) reprise dans les éditions de 1611 et 1616.

¹²⁸ Sur la distinction entre « poesie » et « making », voir par exemple Lisa Kiser, *Telling Classical Tales : Chaucer and the Legend of Good Women*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, ch. 5.

¹²⁹ La « sentence » du poème est en effet indiquée par des notations liminaires à chaque section, où Caxton indique le « sens allégorique », « sens métaphorique », ou le « sens historique » à en tirer, comme c'est le cas par exemple de la réécriture ovidienne de l'*Énéide* au livre XIV des *Metamorphoses*, que Caxton traite comme une chronique. Voir Caxton, *The Metamorphoses of Ovid translated by William Caxton*, New York, G. Braziller, 1968, vol. 2.

« sentence » profitable qui est mise en avant¹³⁰ : les précédents historiques ou scripturaires cités par Harington sont les mêmes que ceux dont use Caxton en 1480, et relèvent donc de toute évidence du lieu commun. Cependant, la référence à la *Defence of Poesie* de Sidney indique l'influence nouvelle des théories néoplatoniciennes de la création poétique dont le traité est tout imprégné.

Tout en reprenant le discours traditionnel sur les fonctions politiques, philosophiques et morales de la « poésie », Sidney en renouvelle les fondements en s'appuyant sur les thèses développées dès la fin du XVe siècle par Marsile Ficin et ses disciples de l'Académie de Florence. Dans son commentaire du *Banquet* de Platon, Ficin avait développé une théorie de la création artistique et littéraire appelée à bouleverser les codes de lecture des textes poétiques antiques : selon lui, en effet, la beauté artistique n'est pas simple ornement d'un enseignement philosophique qui lui serait supérieur. Au contraire, elle est « émanation » de la vérité et participe directement à son être¹³¹, principe que Sidney résume en ces mots : « ...who could see virtue, would be wonderfully ravished with the love of her beauty »¹³². Les conséquences d'une telle vision de l'art sont majeures pour ce qui concerne la lecture des œuvres littéraires : le dualisme médiéval, et la hiérarchie établie entre la « sentence » et l'« éloquence » font ainsi place à une conception unifiée du langage littéraire, dont l'éloquence et la beauté ne sont autres que la manifestation de la vérité qui anime le texte. Dans la pensée ficinienne, où la distinction entre le naturel et l'artificiel, et entre l'humain et le divin, tend à se défaire, une telle unification repose sur une conception magique du langage, où le mot participe au Verbe créateur¹³³. C'est cette vision du langage littéraire qu'adopte

¹³⁰ La « défense » de Harington est cependant à prendre *cum grano salis*, si l'on se souvient des conditions de la traduction du poème italien : cette dernière aurait en effet été imposée à Harington par la reine Élisabeth comme pénitence pour avoir fait circuler à la cour les traductions des passages les plus grivois.

¹³¹ Voir André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996 [1954], deuxième partie, « Le Beau », p. 91-107.

¹³² Sidney, *op. cit.*, p. 231.

¹³³ Principe hérité de la tradition de la Cabbale, dont l'influence est majeure sur les membres de l'Académie néoplatonicienne. En Angleterre, au-delà de l'usage conventionnel de ces thèses dans la poésie d'inspiration pétrarquiste, cette conception magique du langage sera adoptée par Robert Fludd et John Dee, ce dernier percevant par exemple l'usage du mètre quantitatif comme une participation à l'harmonie des sphères. À ce sujet, voir Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, Routledge and Paul, 1964, et Judith Anderson, *Words That Matter : Linguistic Perception in Renaissance English*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Sidney, lorsque, reprenant le mythe d'Orphée, il évoque le pouvoir surnaturel de la poésie¹³⁴. Plus encore, la création littéraire est pensée en termes d'enthousiasme, d'inspiration et de ravissement sacré qui font du travail du poète une manifestation du divin comme principe éternel de création¹³⁵.

Ces théories sont indissociables d'une remise à l'honneur de la notion de *mimesis*, c'est-à-dire la représentation de la nature que l'art se donne traditionnellement pour objet. Dans le domaine de la poésie, la notion avait souffert d'un certain discrédit suite au célèbre passage de la *République* de Platon condamnant la représentation poétique comme « copie de copie », à l'artifice doublement éloigné du monde des Idées¹³⁶. Selon l'analyse d'André Chastel, la pensée néoplatonicienne effectue un « coup d'État à l'intérieur du Platonisme »¹³⁷ en établissant un rapport d'analogie entre les Idées éternelles et divines, et le concept créateur sur lequel l'artiste modèle son œuvre, et que Sidney nomme « Idea », ou « inner conceit »¹³⁸. Loin d'être le pâle reflet d'une vérité extérieure, la création en tant que *mimesis* s'attache alors à la représentation de cette idée intérieure à l'esprit de l'artiste, esprit dont la capacité créatrice est elle-même image du Créateur. C'est cette logique que développe Sidney lorsqu'il note que l'activité du poète, qu'il définit comme « figuring forth the Idea », justifie son appellation de « maker », ou « créateur »¹³⁹. Quant à Puttenham, il résume le lien entre création poétique et *mimesis* en ces mots :

And nevertheless, without any repugnance at all, a Poet may in some sort be said a follower or imitator, because he can expresse the true and lively of everything is set before him, and which he taketh in hand to describe : and so in that respect is both a maker and a counterfaior ; and Poesie an art not only of making, but of imitation. And this science in his perfection, can not grow, but by some divine instinct, the Platonickes call it *furor*...¹⁴⁰

¹³⁴ Sidney, *op. cit.*, p. 213 sqq.

¹³⁵ Sidney, *op. cit.* p. 217.

¹³⁶ Voir Platon, *République*, X, 597e.

¹³⁷ Chastel, *op. cit.*, p. 75. Sidney offre lui-même une réinterprétation du passage de la *République* de Platon et sa prétendue condamnation de la poésie. (*Défense*, *op. cit.*, p. 239 sqq.)

¹³⁸ Sidney, *op. cit.*, p. 216. Sur la transformation de la notion d'« idée » depuis les Idées platoniciennes jusqu'à l'idée comme concept créateur de l'artiste, voir Erwin Panofsky, *Idea*, trad. Henry Joly, Paris, Gallimard, 1984.

¹³⁹ Sidney, *op. cit.*, p. 215. Sidney abolit ainsi la distinction entre « poesie » et « making », étendant ainsi le statut de « poesie » aux œuvres de langue vernaculaire : la « défense » de la poésie est aussi une défense de la langue anglaise, voir *op. cit.* p. 248-249.

¹⁴⁰ Puttenham, *op. cit.*, p. 3-4.

Si la poésie est « imitation », il semble donc que la distinction entre traduction et poésie repose chez Puttenham sur l'établissement de deux formes distinctes de l'imitation. Alors que le travail du traducteur est qualifié de « copie », établie d'après un modèle extérieur (« a foreine copie or example ») en des termes qui rappellent la définition rhétorique de l'*imitatio*, celui du poète répond à la définition de la *mimesis* comme représentation, et désignée selon des formules similaires à celles de Sidney : le poète « exprime », « décrit », en un mot « imite » la nature¹⁴¹.

2. « The sufficient translator » : Chapman et la traduction comme *mimesis*.

La distinction établie par Puttenham entre *imitatio* rhétorique et *mimesis* poétique se défait de manière particulièrement notable dans le discours sur la traduction développé par George Chapman. On a pu voir en effet comment ce dernier présentait, au fil de ses traductions des œuvres d'Homère, une caractérisation changeante du travail de la traduction. En 1598, Chapman présentait au lecteur de ses *Seven Bookes of the Iliades of Homere* une définition toute rhétorique de la traduction, fondée sur le principe de l'équivalence des figures de style : il s'agissait avant tout de trouver dans la langue d'arrivée des « formes oratoires » qui correspondent à l'original (« formes of oration fitted to the originall »)¹⁴². Dans la préface à *Achilles Shield*, paru la même année, Chapman n'hésite cependant pas à employer le vocabulaire de la *mimesis* pour évoquer le travail de la traduction. En effet, lorsqu'il reproche leur pusillanimité aux traducteurs invoquant l'obstacle de la langue, et repousse ainsi la problématique de l'équivalence linguistique sur laquelle repose la théorie de la traduction comme *imitatio*, c'est en faveur d'une conception proprement mimétique du traduire. La tâche du traducteur capable (« sufficient translator ») consiste en effet à « exprimer » les

¹⁴¹ Comparer avec Sidney : « Poesy is therefore an art of imitation, for so Aristotle termeth it in the word *mimesis* —that is to say, a representing, couterfeiting, or figuring forth... ». *Op. cit.*, p. 217.

¹⁴² Chapman, *Seven Bookes of the Iliades*, « To the Reader », *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. II, p. 296.

« concepts » de la pensée homérique, concepts dont il se forme lui-même l'idée par l'« admiration » du texte original :

...how full of height and roundnesse soeuer Greeke be aboue English, yet is there no depth of concept triumphing in it, but as in a meere admirer it may bee imagined; so in a sufficient translator it may be exprest.¹⁴³

Implicite à cette définition est le mouvement tripartite de contemplation de l'Idée, de formation du concept créateur dans l'esprit de l'auteur, et enfin d'expression de ce même concept (le « figuring forth » de Sidney) sur lequel repose la théorie néoplatonicienne de la *mimesis* artistique¹⁴⁴.

L'influence des thèses néoplatoniciennes chez Chapman est par ailleurs révélée par l'usage de métaphores caractéristiques: ainsi, reprenant le principe de l'unité du beau et du vrai, Chapman compare la beauté de la poésie homérique aux cercles concentriques créés dans l'eau par le surgissement d'une source cachée, cette dernière représentant les enseignements philosophiques offerts par le poème¹⁴⁵. C'est cependant l'image de la métempsychose qui est la plus marquante dans le discours de Chapman sur la traduction. Comme André Chastel l'a montré, la théorie platonicienne de la réincarnation avait été réinterprétée par Ficin en termes d'identification de l'âme de l'artiste avec l'« âme du monde », et avec sa manifestation dans l'âme et l'œuvre des artistes du passé¹⁴⁶. C'est ce principe que semble reprendre Champan lorsqu'il évoque sa traduction comme « conversion » et « transmigration »¹⁴⁷, et qu'il invite son lecteur à aimer ce nouvel Homère, non pas invité en Angleterre selon le schème de la *translatio*, mais réincarné sur le sol anglais : « love him (thus reviv'd) / As borne in England »¹⁴⁸.

¹⁴³ Chapman, *Achilles Shield*, « To the most honoured Earl, Earl Marshall », *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., vol. II, p. 300.

¹⁴⁴ Tel qu'analysé par Edgar Wind dans *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Londres, Faber, 1958, *passim*.

¹⁴⁵ Chapman, *Homer prince of poets*, « To the high borne Prince of Men, Henrie », sig. A^r à A2^r.

¹⁴⁶ Chastel, op. cit., p. 75. Cette conception est au cœur de la théorie de l'imitation exposée par Gianfrancesco Pico della Mirandola dans sa correspondance avec Bembo. Voir *De l'imitation*, op. cit., *passim*.

¹⁴⁷ Chapman, *Homer Prince of Poets*, « To the Reader », *passim*.

¹⁴⁸ Chapman, op. cit., sig. [A6]^v. Le terme de « translation » est lui-même soumis à une interprétation néoplatonicienne, et objet de jeux de mots entre son sens conventionnel désignant la traduction, et l'évocation du « transfert » vers une vie ultérieure.

La traduction comme nouvelle création est indissociable du statut de poésie attribué par Chapman à sa traduction : le « sufficient translator » se doit d'être poète, et auteur de sa traduction¹⁴⁹. Il serait tentant d'interpréter la vision poétique de la traduction développée par Chapman comme l'émergence d'une conception du texte traduit comme « traduction-texte », selon le terme d'Henri Meschonnic. Cette notion est centrale à la « poétique du traduire » proposée par ce dernier, et repose sur l'abolissement de la distinction entre traduction et œuvre originale, et entre traducteur et auteur. Cependant, si l'on peut parler de l'émergence d'une poétique de la traduction en Angleterre à la fin du XVI^e siècle, les prémisses en sont radicalement différentes de celles sur lesquelles Meschonnic construit son approche de la traduction. En effet, la « poétique du traduire » développée par Meschonnic se fonde sur :

un monisme *matérialiste*, défini comme homogénéité et indissociabilité de la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et de la graphie, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, du vivre et du dire.¹⁵⁰

C'est en vertu de ce « monisme matérialiste » que Meschonnic pose comme nulle la distinction « métaphysique » et « idéaliste » entre la forme et le sens¹⁵¹ – et, par conséquent, entre la traduction *ad verbum* et la traduction *ad sensum*. Or si le dualisme forme/sens, ou « éloquence »/« sentence », est bien remis en cause par l'unification du langage poétique à laquelle procède la pensée néoplatonicienne, cette unification résulte en un monisme, non pas matérialiste, mais bien métaphysique. Comme T. R. Steiner a pu le noter, l'objet de la traduction identifié par Chapman comme « poésie » consiste en un au-delà de la lettre et du sens, accessible par empathie avec l'esprit du poète, dans un ravissement sacré où le langage poétique est tout entier « transporté » dans le domaine de l'être¹⁵².

¹⁴⁹ La piètre qualité des traductions antérieures est attribuée par Chapman à la médiocrité des esprits des traducteurs, qui, faute d'être poètes, ne pouvaient actualiser la réincarnation (« ample transmigration ») du génie d'Homère. De même, seul le genre poétique peut « révéler les mystères » de la poésie homérique. Chapman, *Homer Prince of Poets.*, « To the Reader », sig. [A 4]^v.

¹⁵⁰ Meschonnic, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵¹ Meschonnic, *op. cit.*, p. 349 et 366.

¹⁵² T. R. Steiner, *op. cit.*, p. 10 sqq. Steiner note que cette vision sera reprise par Ben Jonson, qui commentera les traductions de Chapman en termes de métempsychose et de résurrection, posant ainsi l'équivalence totale entre original et traduction, par une « libération de la pensée » du poète-traducteur au-delà des questions de reproduction linguistique de l'original.

Le cas de Chapman témoigne donc d'une transformation majeure des cadres théoriques de la traduction dans l'Angleterre des années 1590. Alors que le discours sur la traduction s'articule jusque-là en termes d'équivalence rhétorique, les textes de Chapman offrent une noblesse sans précédent aux versions anglaises des classiques de l'Antiquité en leur conférant, au même titre que les originaux réputés inégalables, le statut de « poésie ». Par là-même, Chapman représente l'aboutissement des revendications d'autorité plus ou moins explicites que l'on perçoit tout au long de la période dans les préfaces, épîtres au lecteur et autres écrits liminaires en marge des traductions. On concèdera que Chapman représente un cas assez particulier¹⁵³, et que son influence se fera surtout sentir au XVII^e siècle, lorsque les théoriciens de la traduction libre se réclameront de lui pour réaffirmer le statut de « poésie » qu'il confère si éloquemment à l'œuvre traduite¹⁵⁴. Cependant, on peut voir dans sa pensée sur la traduction, aussi originale soit-elle, une expression des débats sur la « défense de la poésie » et sur les enjeux de la création littéraire en langue vernaculaire qui marquent l'Angleterre élisabéthaine au moment même où paraissent ou sont rééditées les traductions de l'*Énéide* par Phaer ou Stanyhurst. À ce titre, l'émergence d'une « poétique de la traduction » dans l'Angleterre des années 1580 représente un élément essentiel du contexte théorique et littéraire dans lequel s'inscrivent les traductions de l'*Énéide* ici à l'étude.

Conclusion

Au terme de ce parcours autour du discours sur la traduction des classiques antiques, qui nous a mené de *l'Eneados* de Gavin Douglas (1513) jusqu'à l'*Homère* de Chapman (1609), il apparaît clairement que le contexte théorique dans lequel s'inscrivent les différentes

¹⁵³ Comme l'indique le ton assez vif de ses préfaces de traductions, Chapman s'inscrit souvent à rebours des lieux communs sur la traduction véhiculés par ses contemporains. Il pourfend ainsi les autres traducteurs, non seulement dans la préface d'*Achilles Shield*, comme on a pu le voir, mais aussi dans le long poème sur lequel s'ouvre l'édition de 1609 de sa traduction d'Homère. Il se met d'ailleurs volontiers en scène comme une *vox clamantis in deserto* et dédie son *Bouclier d'Achille* aux rares lecteurs qui sauront le comprendre (« To the understander »).

¹⁵⁴ On se gardera cependant de faire de Chapman un simple « prédécesseur » des traducteurs des années 1650, comme le fait T. R. Steiner dans son histoire des théories anglaises de la traduction. (*op. cit.*, ch. 1 : « Precursors to Dryden »). Sa pensée est trop profondément marquée par le renouveau des théories néoplatoniciennes qui marque les dernières décennies du XVI^e siècle en Angleterre, et se comprend par ailleurs mal en dehors du débat sur la « défense de la poésie » tout aussi caractéristique de l'ère élisabéthaine.

traductions de l'*Énéide* est dominé par une réflexion aussi riche que complexe sur l'imitation des modèles littéraires antiques, ces précédents illustres sur lesquels les traducteurs façonnent plus ou moins explicitement leur œuvre. On a pu ainsi mettre en valeur les paradoxes qui marquent la notion d'imitation et ses usages par les traducteurs. En effet, le « flou » théorique qui entoure son application au domaine du traduire s'explique d'abord par l'ambiguïté inhérente au modèle cicéronien dont se réclament les traducteurs. Ainsi, en tant qu'*imitatio* rhétorique, la pratique de la traduction est soumise à une tension constante entre d'une part un principe d'équivalence formelle entre le texte traduit et sa source, et de l'autre une tendance à vouloir créer à nouveau l'« efficace » rhétorique du texte d'origine, par l'utilisation des ressources propres du vernaculaire et par l'adaptation au lectorat visé. Les ambiguïtés qu'on a pu par ailleurs relever au fil des textes liminaires qui entourent les traductions de l'*Énéide* et des autres poèmes antiques peuvent aussi se comprendre à la lumière des questions spécifiques que soulève alors la traduction des grands textes de l'Antiquité. La reproduction des caractéristiques formelles de l'original représente en effet à l'époque, dans les Îles Britanniques comme en Europe continentale, un enjeu majeur dans l'entreprise humaniste d'établissement d'une littérature vernaculaire « illustre » sur le modèle antique, selon le schème de la *translatio studii*. Simultanément, c'est aussi dans le domaine de la traduction des classiques de l'Antiquité que se développe, autour de Chapman, une véritable poétique de la traduction tendant à dépasser l'approche purement formelle de l'équivalence linguistique au profit d'une conception de la traduction comme *mimesis* créatrice, où le traducteur fait montre de ses qualités de poète, ou « maker ».

On a ainsi pu montrer que, malgré les difficultés que peuvent poser, pour l'historien de la traduction, la variété et la complexité des approches rencontrées sous la plume des différents traducteurs, il est pour le moins réducteur de conclure à l'absence d'un discours cohérent sur la pratique du traduire en Angleterre avant le XVII^e siècle. On s'accordera donc ici avec Morini pour souligner l'importance des textes liminaires où les traducteurs mettent en scène leur entreprise d'imitation et d'assimilation des œuvres de l'Antiquité pour les lecteurs de l'Écosse de Jacques IV et de l'Angleterre des Tudor. C'est en effet à travers ces remarques

parfois succinctes, mais le plus souvent construites en un discours théorique cohérent, que l'on a pu ici dégager les enjeux majeurs de la traduction des grands poètes de l'Antiquité, parmi lesquels Virgile représente alors la figure majeure. Notre étude s'articulera donc dans les sections suivantes autour des problématiques fondamentales qui, selon l'analyse menée jusqu'ici, caractérisent la définition de la traduction littéraire comme imitation : on abordera ainsi dans la prochaine section la question de l'imitation formelle de l'original, cet enjeu capital de la construction du « vernaculaire illustre », avant d'examiner les différentes formes de l'appropriation du texte virgilien qui marquent les traductions et imitations du livre IV de l'*Énéide* tout au long du XVI^e siècle.

Chapitre 2.

Les traducteurs de Virgile, pionniers de l'épopée : la place des traductions du livre IV de l'*Énéide* dans la réflexion sur les modalités formelles de l'épopée vernaculaire.

En même temps que se multiplient les traductions des principales œuvres des auteurs classiques, on assiste au XVI^e siècle, dans tous les pays d'Europe, à un véritable renouveau de la réflexion sur les genres littéraires¹. Ce renouveau se manifeste en Angleterre par la parution, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, de nombreux « arts poétiques » : on citera par exemple *The Discourse of English Poetrie* de William Webbe (1586), *The Art of English Poetrie* de George Puttenham (publié en 1589), ou encore *The Defense of Poesie* de Sir Philip Sidney, essai composé dans les années 1580 et publié en 1591. Faisant une grande place à l'analyse des genres littéraires, ces traités s'inspirent principalement de la *Poétique* d'Aristote et de l'*Art Poétique* d'Horace, dont ils retiennent l'approche descriptive : les genres littéraires s'y trouvent en effet définis *a posteriori* à partir de la forme et du contenu des grandes œuvres antiques.

Dans le cas de l'épopée, ce sont les œuvres d'Homère et de Virgile qui fournissent les prototypes du poème épique à partir desquels sont établies les règles du genre. Tout en s'appuyant donc sur les modèles poétiques et théoriques antiques, les arts poétiques anglais se livrent aussi à l'analyse des œuvres du genre composées en langue vernaculaire, parmi lesquelles les traductions prennent une place considérable. Ainsi, dans ces traités souvent composés après la parution des traductions de l'*Énéide* qui nous intéressent ici, les noms de Douglas, Surrey, Phaer et Stanyhurst apparaissent souvent au nombre des auteurs participant au développement de l'épopée sur le modèle virgilien. Il est d'ailleurs significatif pour notre

¹ On peut établir le début de ce mouvement en 1536, date de la première traduction en italien de la *Poétique* d'Aristote. L'Italie devient alors le foyer principal de la réflexion sur les genres littéraires, mais le mouvement s'étend aux autres pays européens. La *Poétique* de l'Italien Scaliger sera par exemple publiée à Lyon en 1561. Elle aura une influence majeure sur les arts poétiques anglais, en particulier sur la *Defense* de Sidney. Sur ce dernier point, voir les notes de Katherine Duncan-Jones à son édition de *The Defense of Poesie*, dans *Sir Philip Sidney, A Critical Edition of the Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 371-391.

étude des traductions du livre IV de l'*Énéide* de voir que, tout au long du XVI^e siècle, les traductions de l'épisode semblent toujours être intégrées à un projet de traduction plus vaste. Gavin Douglas offre une version complète de l'*Énéide* en 1513. Tel était aussi, de toute évidence, le projet de Thomas Phaer, qui meurt cependant avant de l'avoir mené à terme. En ce qui concerne la traduction du livre IV par Surrey, il est vrai qu'elle paraît comme un épisode isolé en 1554 ; cependant, sa réédition en 1557 par Tottel aux côtés de la traduction du livre II de l'*Énéide* composée par Surrey dans les années 1530, et qui circulait aussi sous forme manuscrite, permet de penser que le poète envisageait sans doute de composer une version complète de l'épopée. Enfin, si Stanyhurst ne traduit que les quatre premiers livres de l'*Énéide*, il apparaît, comme on le verra ci-dessous, que son œuvre n'en répond pas moins à un projet spécifique d'enracinement du modèle épique antique dans l'Angleterre des années 1580. Si, pour les besoins de notre étude, on se limite donc ici à une analyse de cet épisode spécifique, on n'en gardera pas moins à l'esprit le fait que les traductions du livre IV s'inscrivent au sein de projets littéraires plus ou moins expérimentaux portant sur le genre épique à la manière antique, genre alors nouveau dans les Îles Britanniques. On considèrera alors les quatre traductions de l'épisode comme autant de cas représentatifs de la réflexion sur les modalités du genre épique qui marque l'Écosse, puis l'Angleterre, tout au long du XVI^e siècle.

Il faut d'abord souligner le fait que l'œuvre des traducteurs ici à l'étude est indissociable du discours sur l'enrichissement de la littérature vernaculaire, selon le modèle de la *translatio studii*. On abordera donc les choix métriques, poétiques et linguistiques dont témoignent les traductions comme autant d'exemples de la réflexion sur l'épopée qui marque le XIV^e siècle anglais. On se demandera alors dans quelle mesure le discours des traducteurs et leur pratique rejoignent en la matière les prescriptions des théoriciens de l'épopée : quelle réception les différentes traductions rencontrent-elles auprès de ces derniers, et en quoi leurs jugements sont-ils représentatifs de l'évolution du genre ? L'étude parallèle des traductions et des œuvres théoriques sur l'épopée s'impose ici dans la mesure où l'on observe une véritable convergence entre l'importance accrue que prennent les considérations formelles chez les

théoriciens de l'épopée², et le développement, chez les traducteurs britanniques, d'un modèle de traduction littéraire qui donne une place tout aussi prépondérante à l'imitation rhétorique et poétique de l'original. Il faudra alors déterminer les stratégies d'imitation formelle développées par chaque traducteur, et, tout en dégagant le projet poétique précis auquel chaque traduction répond sans doute, tenter de dégager des tendances majeures, ou des lignes d'évolution dans la pratique de la traduction comme *imitatio* formelle au cours du XVI^e siècle.

Enfin, en approchant les textes de Douglas, Surrey, Phaer et Stanyhurst sous l'angle de l'imitation formelle, on pourra rendre compte d'un aspect quelque peu paradoxal des quatre traductions retenues ici pour notre analyse. En effet, chaque auteur souligne sans équivoque la nature innovatrice de son œuvre³, et se présente comme un véritable pionnier dans le domaine de la traduction virgilienne. Un tel discours est assez surprenant, dans la mesure où l'épisode des amours de Didon et Énée représentait le passage le plus connu de l'épopée, et qu'il avait fait l'objet de nombreuses réécritures tout au long du Moyen-Âge. De même, il peut paraître étonnant de voir George Stanyhurst revendiquer, en 1583, la primeur virginale (« the maidenhead of all workes ») de sa traduction des quatre premiers livres de l'*Énéide*, alors que les versions de Douglas, de Surrey et de Phaer sont en circulation depuis longtemps, et que certaines ont même connu plusieurs rééditions. On se demandera alors quelle place l'innovation formelle peut prendre dans chacune des traductions ; on tâchera ainsi d'établir dans quelle mesure l'expérimentation métrique, rhétorique ou linguistique à laquelle se livrent les traducteurs se situe dans une logique de l'*imitatio* du style virgilien.

On s'interrogera donc dans un premier temps sur la dimension novatrice des quatre textes à l'étude ; le cas de ces traductions du livre IV de l'*Énéide* nous permettra ainsi de mettre à l'épreuve la catégorie de « première traduction » telle qu'établie par Antoine Berman dans le cadre de sa réflexion sur le processus historique de « translation » des œuvres

² Puttenham consacre par exemple deux des trois livres qui constituent son *Art of English Poesie* à des questions formelles.

³ Ou à défaut, l'éditeur de la traduction, comme c'est le cas pour l'édition posthume du *Fourth Booke of Virgil* de Surrey (1554).

littéraires. On se penchera ensuite tour à tour sur les deux catégories formelles qui, selon les théoriciens de l'époque, caractérisent le genre épique : on étudiera alors la contribution de ces « premières traductions » à la réflexion sur le mètre épique, avant de souligner leur rôle, en Écosse puis en Angleterre, dans le développement d'un modèle d'éloquence vernaculaire digne de l'exemple virgilien.

A. L'ère des « premières traductions » ? Les traductions du livre IV de l'*Énéide* comme terrain d'innovation formelle.

1. L'analyse formelle des traductions de la Renaissance : questions de méthode.

L'analyse formelle des traductions soulève certaines questions méthodologiques. En effet, depuis les vingt dernières années, et particulièrement dans le domaine anglo-saxon, on a assisté à une transformation des études de traductologie, ou « translation studies », où la tendance est de privilégier l'analyse des aspects idéologiques ou politiques de la traduction, parfois au dépens de sa dimension formelle⁴. Ce tournant, en lien avec le développement des « cultural studies », se comprend en partie comme une réaction envers l'approche plus traditionnelle qui s'appuyait sur une comparaison entre la traduction et l'original souvent accompagnée d'un jugement de valeur sur les qualités littéraires du texte traduit⁵.

Dans ses écrits publiés au cours des années 1990, Antoine Berman a cherché à renouveler l'analyse formelle des traductions en présentant un cadre critique et historique bien

⁴ C'est ainsi qu'on peut lire en quatrième de couverture d'un ouvrage collectif intitulé *The Politics of Translation in the Middle Ages and The Renaissance* le commentaire suivant : « The articles in this collection... are part of the recent « cultural turn » in translation studies, which approaches translation as an activity that is powerfully affected by its socio-political context and the demands of the translating culture ». *The Politics of Translation in the Middle Ages and The Renaissance*, éd. Renate Blumenfeld-Kosinsky, Luise von Flotow and Daniel Russel, Ottawa, University of Ottawa Press, 2001.

⁵ On peut en voir un exemple dans l'analyse de W. E. Sheidley, où ce dernier décrit les traductions de Tuberville en termes peu flatteurs : « the mediocrity of his average performance », « poetry that is inflated, witless and dull ». « George Tuberville's Epigrams form the Greek Anthology : A Case-Study of 'Englishing' », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 12 : 1 (Winter, 1972), p. 71-84. L'approche comparative adoptée par L. Proudfoot dans son ouvrage *Dryden's Aeneid and its Seventeenth Century Predecessors* (Manchester, Manchester University Press, 1960) donne lieu à des commentaires similaires.

spécifiques. Dans son ouvrage intitulé *Pour une critique des traductions*, Berman propose en effet d'analyser les traductions selon ce qu'il appelle le processus de « translation » des textes littéraires, c'est-à-dire leur « implantation » dans une « langue-culture d'accueil » donnée⁶. Selon Berman, la « translation » d'un texte représente un phénomène historique au sein duquel différentes phases peuvent être distinguées. Une première étape correspond ainsi à la production d'adaptations du texte étranger, ainsi que de traductions à simple valeur d'introduction, s'attachant seulement à rendre la teneur du texte d'origine. Cette phase prendrait fin selon Berman avec la parution de la « première traduction » à ambition littéraire⁷. Cette « première traduction » serait alors suivie de retraductions successives, jusqu'à ce que la parution d'une traduction canonique arrête pour un temps le mouvement des retraductions du texte.

Ce cadre théorique a l'avantage de proposer une approche historique permettant l'analyse comparative des différentes traductions d'un même texte. Il a été repris par d'autres historiens de la traduction, tels Claude Bensimon ou Yves Gambier. Ce dernier propose en particulier de l'appliquer, selon le projet de Berman, à l'analyse des traductions des grands textes littéraires⁸. Dans notre cas, on pourrait ainsi considérer que la traduction de Gavin Douglas composée en 1513 représente la « première traduction (de l'*Énéide*) à ambition littéraire » à paraître en Grande-Bretagne. Cette dernière remplit en effet les critères établis par Berman dans la mesure où son auteur se distingue explicitement des « adaptations » précédentes, en particulier les réécritures du poème virgilien par Chaucer et la version en prose offerte en 1490 par William Caxton, auxquelles il reproche justement le fait qu'elles ne respectent ni la forme ni le dessein épique de leur original⁹.

Cependant, l'application du schème historique proposé par Berman aux traductions du XVI^e siècle anglais présente plusieurs difficultés. On soulignera ici à nouveau le téléologisme

⁶ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 56-58.

⁷ Berman présente pour la première fois la notion de « première traduction » dans l'article « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes* 4 (1990), p. 4. Elle est reprise plus systématiquement dans *Pour une critique des traductions*, p. 57.

⁸ Yves Gambier, « La retraduction : retour et détour ». *Meta* 39. 3 (1994), p. 416. Pour Claude Bensimon, voir *Palimpsestes* 4 (1990), « Introduction », *passim*.

⁹ Gavin Douglas, *Poetical Works*, *op. cit.*, vol. II, p. 8-17.

explicite du modèle bermanien, qui présente les traductions successives d'un même texte comme autant d'étapes vers l'achèvement de la « translation » du texte original. Un tel discours ne serait pas pour déplaire aux théoriciens de la *translatio studii* à la Renaissance. Cependant, la théorie bermanienne pose problème dans le cadre de l'étude historique des traductions, dans la mesure où elle promeut une vision linéaire déjà trop fréquente chez les historiens de la traduction¹⁰.

De plus, elle retient des critères d'analyse problématiques, surtout si on les applique à la période ici à l'étude. En effet, Berman, et Bensimon à sa suite, se concentrent sur la question des rapports des traductions avec le texte-source. Selon Berman lui-même, la « première traduction » est le plus souvent marquée par le « manque », le « non-traduire » ; elle est encore imprégnée de la pratique de l'adaptation¹¹. C'est en termes très similaires que Claude Bensimon la caractérise aussi :

La première traduction procède souvent—à souvent procédé—à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente souvent—s'est souvent apparentée—à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes de l'original. La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite.¹²

Outre une tendance évidente à la généralisation, une telle approche de l'étude des « premières traductions » repose sur des catégories critiques difficilement applicables à la période et au corpus ici étudiés. On a déjà souligné l'ambiguïté de la notion de « manque » dans le contexte de la traduction à la Renaissance ; le critère de la fidélité est tout aussi problématique puisque la traduction littéraire se définit justement à cette époque par le refus explicite du modèle du « *fidus interpres* ». La notion d' « adaptation », qui rappelle les enjeux de l'imitation littéraire à la Renaissance, ainsi que la conscience de leur lectorat dont font ici preuve les traducteurs, mérite à son tour plus ample examen.

¹⁰ Nous avons eu l'occasion de souligner les difficultés que crée une approche trop linéaire de l'histoire de la traduction dans « Sur la retraduction de l'*Énéide* en Angleterre : les enjeux politiques et esthétiques de l'*Énéide* de John Ogilby (1654) », *Études Épistémé* 12 (automne 2007).

¹¹ Berman, *op. cit.* On écrit ici « encore » à cause du schème du progrès embrassé par Berman dans son analyse des traductions successives d'un même texte. Voir à ce propos « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p. 4.

¹² Claude Bensimon, *op. cit.*, p. ix.

En définissant l'adaptation comme « acclimatation » du texte source aux « impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire », Bensimon articule implicitement la question des relations des traductions avec le texte source selon les termes de la dichotomie établie par Jean-René Ladamiral¹³ entre les « sourciers » et les « ciblistes ». Selon ce dernier, les traducteurs « sourciers » s'attachent avant tout à reproduire la forme textuelle de leur source, selon un principe que l'on pourrait identifier ici à celui de l'équivalence formelle. Les « ciblistes » au contraire s'attachent à répondre aux attentes de leur lectorat et aux codes littéraires et sociaux auxquelles est soumise la langue d'arrivée — processus que Berman et Bensimon identifient comme « adaptation », et dont ils font la marque caractéristique des « premières traductions ».

Il semble cependant difficile d'appliquer ces catégories aux traductions de la Renaissance, puisque la traduction telle qu'elle est définie au cours du XVI^e siècle se caractérise par une tension constante entre ces deux pôles de la pratique du traduire. En effet, le modèle de la traduction-*imitatio*, tel que nous l'avons défini au premier chapitre, est à la fois « sourcier », dans la mesure où elle vise la reproduction des caractéristiques formelles et génériques du texte d'origine ; et « cibliste » dans sa pratique de l'adaptation aux codes de lecture garantissant l'« efficace » du texte traduit auprès de son public¹⁴. Si la distinction entre traductions « sourcières » ou « ciblistes » est donc relativement peu appropriée à l'étude des traductions de la Renaissance anglaise, le débat a cependant produit un critère plus pertinent à notre analyse.

En effet, c'est dans le cadre d'une discussion autour de la distinction de Ladamiral que Liliane Rodriguez souligne l'importance de l'attitude que les traducteurs entretiennent, non point tant envers l'original qu'envers leur propre langue¹⁵. Selon elle, les « sourciers » se distinguent par leur travail sur la langue d'arrivée, qu'ils n'hésitent pas à refaçonner afin d'y faire une place pour les formes textuelles de leur source. Le « cibliste » s'attache pour sa part à l'établissement de ce que Rodriguez nomme une « parole-cible » : sans remettre en cause les

¹³ Jean-René Ladamiral, « Sourciers et ciblistes ». *Revue d'Esthétique* 12 (1988), p. 33-42.

¹⁴ Voir ci-dessus, ch. 1, A, 3. On reviendra sur la dimension d'adaptation de la traduction dans le chapitre 3.

¹⁵ Liliane Rodriguez, « Sous le signe de Mercure : la retraduction ». *Palimpsestes* 4 (1990), p. 71.

formes de la langue d'arrivée, il va sélectionner, au sein des ressources de cette même langue, les codes, reconnaissables par son lecteur, qui correspondent à ses choix idéologiques ou esthétiques : « Sans chercher à modifier la langue-cible, il y puisera ce qu'elle offre, en se laissant guider par ses appartenances à une esthétique ou une idéologie »¹⁶.

On retiendra moins ici la distinction en elle-même¹⁷ que l'accent mis sur le rapport à la langue d'arrivée. En effet, la question des ressources de la langue est particulièrement pertinente pour notre étude des traductions de l'*Énéide*. On rappellera en effet que, tout au long du XVI^e siècle, le débat sur la *copia* de la langue anglaise est justement l'un des enjeux majeurs de l'activité traductrice. D'une part, la traduction comme *imitatio* se pense précisément comme un travail sur la langue d'arrivée, qu'il s'agit bien d'« enrichir ». D'autre part, le développement du nouveau genre de l'épopée vient se greffer sur une tradition littéraire vernaculaire qu'il est difficile aux traducteurs d'ignorer. Le travail sur la langue d'arrivée se caractérise par une tension d'autant plus forte que le développement d'un langage épique proprement anglais revêt, dans le contexte de la *translatio studii*, une dimension fortement nationale : comme on a eu l'occasion de le noter, la traduction comme « anglicisation » révèle en effet chez les traducteurs une conscience accrue du génie propre de la langue anglaise, qui résiste à une remise en forme trop radicale, ainsi qu'aux influences étrangères excessives.

En mettant l'accent sur la question du travail sur la langue accompli par les différents traducteurs, on pourra ici mener une analyse comparative entre le texte virgilien et ses différentes traductions où seront mises en valeur les stratégies d'innovation formelle développées dans chaque cas. On pourra ainsi replacer l'étude des caractéristiques formelles des traductions dans un contexte propre au XVI^e siècle anglais : la réflexion sur l'illustration de la langue vernaculaire par imitation du modèle virgilien, et le rôle des traductions dans la formation du genre épique anglais selon le modèle de la *translatio studii*.

¹⁶ Rodriguez, *ibid.*

¹⁷ Les limites de cette dichotomie ont souvent été soulignées. On rappellera par exemple la conférence organisée par l'Université de la Sorbonne les 3 et 4 juin 2010 en hommage à l'œuvre de Jean-René Ladmiral, et dont le programme comprenait une table ronde sur le thème : « pour en finir avec les sourciers et les ciblistes ».

2. L'innovation formelle au cœur des projets de traduction

Composées entre 1513 et 1582, les quatre traductions du livre IV de l'*Énéide* qui retiennent ici notre attention répondent de toute évidence à des projets de traduction bien spécifiques. Cependant, que ce soient le quatrième livre des *Eneados* de Douglas (1513), le *Fourth Booke of Virgil* de Surrey (composée dans les années 1540), la traduction de Phaer (1558), ou celle de Stanyhurst (1582), elles révèlent toutes une préoccupation commune de la part de leur traducteur pour l'enrichissement de la langue et l'établissement des caractéristiques formelles du genre naissant de l'épopée vernaculaire.

Lorsque Gavin Douglas compose sa traduction de l'*Énéide*, l'Écosse connaît depuis plusieurs années un renouveau littéraire soutenu par le roi Jacques IV d'Écosse. Depuis les dernières années du XVe siècle, la cour est en effet le centre d'un mouvement caractérisé par un intérêt renouvelé pour les classiques antiques et le développement d'une tradition littéraire en dialecte écossais¹⁸. Évêque aux ambitions politiques marquées, Douglas semble vouloir chercher à cultiver les milieux de cour lorsqu'il dédie sa traduction de l'*Énéide* à son parent, l'« illustre baron » Henry Lord Sinclair. En composant une version du poème antique le plus réputé à l'époque, il se peut bien qu'il cherche à faire montre de son érudition et de ses capacités littéraires, et à avancer ainsi sa carrière politique¹⁹.

Si le projet de traduire l'*Énéide* semble donc répondre à une ambition politique autant que littéraire, la forme que prend cette traduction n'en révèle pas moins un souci marqué de développer les formes poétiques et génériques du vernaculaire écossais. Dans le prologue au premier livre de sa traduction, où Douglas présente en détail les enjeux et les difficultés de son travail de traducteur, ce dernier revendique explicitement la dimension novatrice de son

¹⁸ Les *Fables* d'Esope avaient été par exemple traduites par le poète écossais Robert Henryson dans les dernières décennies du XVe siècle ; elles seront publiées à Edimbourg en 1570 sous le titre *The morall fabillis of Esope the phrygian, compylit in eloquent, and ornate Scottis meter, be Maister Robert Henrisone, scholemaister of Dunfermeling*. Voir aussi Walter Scheps et Anna Looney, *Middle Scots poets : a reference guide to James I of Scotland, Robert Henryson, William Dunbar, and Gavin Douglas*, Boston, G. K. Hall, 1986.

¹⁹ C'est ainsi que, dans son ouvrage intitulé *Reading Di do. Gender, Textuality and the Medieval Aeneid*, (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994, p. 165), Marilyn Desmond note : « As a court poet whose entire poetic career spans the court of James IV, Douglas also had personal motives for undertaking the task of translating the *Aeneid* (...) It seems very probable that at least one of his motives (...) was to increase his reputation for learning and so put him in the way of higher offices ».

Énéide composée « in the language of Scottis[h] natioun »²⁰. En ce qui concerne la dimension d'illustration de la langue, Douglas reprend les lieux communs du discours sur l'*inopia* du vernaculaire : il s'excuse par exemple de n'avoir pas pu rendre chaque terme latin par un mot écossais approprié, et d'avoir eu donc recours à la paraphrase ou à l'emprunt²¹. Cependant, il se distingue vigoureusement du précédent établi par l'*Énéide* en prose publiée en 1490 par William Caxton, dont il qualifie le langage de « mal dégrossi » (« Englis gros »)²². En offrant une traduction en vers de l'*Énéide*, Douglas compte donc bien établir la supériorité du « vernaculaire illustre » écossais sur les dialectes du sud qui connaissent à la même époque un phénomène similaire d'illustration littéraire. Enfin, non seulement Douglas choisit de traduire l'*Énéide* en décasyllabes rimés²³, mais les prologues par lesquels il ouvre chaque livre de l'*Énéide* font eux-mêmes preuve d'une variété formelle remarquable²⁴. Il est donc clair que le traducteur se sert de son œuvre comme miroir non seulement de ses facultés poétiques, mais aussi des capacités littéraires du vernaculaire écossais.

Composé une trentaine d'années plus tard, le *Fourth Booke of Virgil* de Surrey n'est pas moins novateur. Il s'agit en effet de la première instance de poésie composée en « blank verse », modèle métrique qui s'illustrera dans la seconde partie du XVI^e siècle. Au moment où Surrey traduit le livre IV de l'*Énéide*, il s'est déjà livré, à la suite de Thomas Wyatt, à un véritable renouvellement des formes de la poésie lyrique anglaise par ses traductions et imitations des poèmes de Pétrarque. Il est difficile de déterminer si Surrey avait pour but de traduire l'intégralité de l'épopée virgilienne ; seules ses versions du livre IV et du livre II étaient en circulation au moment de sa mort en 1547. De même, on sait relativement peu de chose sur la réflexion sur la traduction développée par Surrey²⁵. Cependant, le précédent

²⁰ Douglas, *op. cit.*, p. 6, v. 20.

²¹ Douglas, *op. cit.*, p. 15.

²² Douglas, *op. cit.*, p. 7, v. 25.

²³ Vers alors adopté pour les réécritures en vers des épopées antiques ; c'est le cas par exemple du *Book of Troy* de Lydgate (1412-1420).

²⁴ Chacun des prologues présente en effet des caractéristiques métriques et thématiques propres, et ont fait penser à plus d'un éditeur qu'il s'agissait peut-être de textes composés par ailleurs, et ajoutés ensuite à la traduction. Sur le rôle des prologues, voir par exemple l'article de Lois Ebin, « The Role of the Narrator in the Prologues of Gavin Douglas's *Eneados* ». *The Chaucer Review* 14.4 (1980), p. 353-365.

²⁵ Le biographe de Surrey, William Sessions, offre un développement sur la théorie de la traduction développée par John Clerke, dont Surrey aurait été l'élève, et dont il aurait adopté les principes. *Henry Howard, The Poet Earl of Surrey, A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 166 sqq. : « Surrey's Theory of Translation ».

établi par les traductions des poèmes de Pétrarque donne à penser que les traductions de l'*Énéide* répondent à un projet littéraire inspiré du thème de la *translatio studii*. Surrey avait en effet pu observer, lors de ses voyages en Europe continentale, que l'Italie et la France avaient déjà produit des traductions de l'épopée antique. La composition d'une version anglaise de l'*Énéide* correspond probablement à une volonté d'émulation empreinte d'un certain nationalisme littéraire.

Par ailleurs, selon le modèle de la *translatio*, le renouvellement des formes littéraires était aussi compris à l'époque comme le véhicule d'une rénovation plus vaste des codes politiques et sociaux²⁶. Or les traductions de Surrey, qui circulent sous forme de manuscrit dans l'entourage très proche du roi Henri VIII, sont explicitement destinées à la noblesse. Ainsi, comme l'a souligné le biographe de Surrey William Sessions²⁷, le choix de traduire l'*Énéide* est sans doute à replacer dans le contexte de l'établissement d'une nouvelle « nobilitas », façonnée sur le modèle antique, aussi indispensable que potentiellement menaçante aux yeux du roi Henri VIII²⁸. Les traductions représentent en effet une démonstration des fruits de l'éducation humaniste dont la noblesse a nouvellement commencé à bénéficier, en même temps que l'appropriation, selon le schème de la *translatio*, du mythe des origines de la nation romaine. Quelle que soit la complexité des circonstances qui entourent les traductions de Surrey, l'éditeur du *Fourth Booke of Virgill*, William Owen, n'en met d'ailleurs pas moins en valeur l'innovation majeure de son traducteur, c'est-à-dire sa création du « blank verse » épique. Dès la page de titre, l'édition de 1554 annonce en effet la nouveauté et la valeur du système métrique proposé par Surrey : « a straunge metre (...) worthy to be embraced »²⁹.

²⁶ Selon O. B. Hardison : « the belief that by improving the vernacular, one improved the culture using the vernacular » (« Tudor Humanism and Surrey's Translation of the *Aeneid* », *Studies in Philology* 82. 3 (été 1986), p. 239).

²⁷ Sur la *translatio* et son interprétation en Angleterre à la Renaissance, voir ci-dessus, ch. 1, B.

²⁸ Selon Sessions, cette dimension politique des traductions de l'*Énéide* par Surrey auraient contribué à sa disgrâce, comme manifestations de l'ambition qui finit par lui coûter la vie : Surrey est condamné et décapité en 1547 pour haute trahison. Voir Sessions, *ibid.*

²⁹ Le titre est de l'éditeur du texte de 1554, William Owen.

Lorsque, quelques années plus tard, Phaer dédie sa traduction des premiers livres de l'*Énéide* à la reine Marie Tudor, il présente son œuvre, avec la modestie de mise, comme le « produit de son loisir »³⁰. Sa traduction, écrit-il, représente ainsi un « divertissement » utile, autant pour le traducteur en poste au pays de Galles³¹ au milieu des années 1550, que pour ses lecteurs de la noblesse, y compris les femmes, qui n'ont pas étudié le latin : « for honest recreation of you the nobilitie, gentlemen and Ladies, that studie not Latine »³². Phaer s'adresse donc à un public de cour, avec l'intention explicite de vulgariser le grand texte classique : il annonce en effet avoir rendu sa traduction aisément lisible même pour un public peu instruit : « all to the ease of inferior readers »³³.

Mais le traducteur ne s'en présente pas moins comme un poète : ayant contribué au *Mirror of Magistrates* de Thomas Sackville en 1555³⁴, il s'adresse aussi aux « jeunes écrivains » en faisant de sa traduction une « défense » des ressources rhétoriques et poétiques de la langue anglaise³⁵. Il les invite en effet à contempler dans sa traduction un exemple du « champ de variété » orné des « fleurs de rhétorique » que déploie la langue anglaise. Il se met aussi en scène comme un innovateur lorsqu'il recommande l'adoption du mètre à quatorze pieds, ou « fourteener », comme mètre épique : « a more cleane and compendious order of meter, than theretofore commonly hath been accustomed »³⁶.

C'est aussi comme pionnier dans le domaine de l'éloquence vernaculaire que se présente le traducteur anglo-irlandais Richard Stanyhurst³⁷. Lors de la parution de sa

³⁰ « the accountes of my pastyme ». Thomas Phaer, *The seuen first bookes of the Eneidos of Virgill*, « To our Supreme Souveraine and Lady, Quene Mary » sig. Aii^r.

³¹ Voir Phaer, *ibid.*

³² Phaer, *op. cit.*, postface, sig. [Xii]^r.

³³ Phaer, *ibid.*, sig. [Xii]^v et [Xiii]^r. La traduction comme vulgarisation est d'ailleurs une préoccupation majeure de Phaer : médecin, il avait offert dès 1544 plusieurs traités de vulgarisation en anglais tirés d'œuvres latines, entre autres *The regiment of Life* et *The Boke of Chyldren*, qui connaîtront de nombreuses rééditions.

³⁴ On lui attribue en effet le poème « Owen Glendower » dans le *Mirror of Magistrates*. À ce sujet, voir par exemple E. G. Quinn, *A Critical Edition of Thomas Phaer's Translation of The Nine First Books of Aeneidos* (1562), Thèse de doctorat, New York University, 1963, « Introduction ».

³⁵ Phaer, *ibid.*, sig. [Xii]^v.

³⁶ Il semble que Phaer n'ait pas eu connaissance de la traduction de Surrey au moment de la composition des *Seven Bookes of The Aeneid* (1558); selon E. G. Quinn, l'édition de 1572 porte en effet la marque de corrections dues à la lecture des traductions des livres II et IV de Surrey, telles que publiées en 1557 par Tottel. Quinn, *op. cit.*, Introduction.

³⁷ Voir la biographie de Lennon Colm, *Richard Stanyhurst the Dubliner, 1547-1618, A Biography*, Blackrock, County Dublin, Irish Academic Press, 1981. Sa traduction des premiers livres de l'*Énéide* est publiée au début de

traduction des quatre premiers livres de l'*Énéide* en 1582, Stanyhurst fait état de la traduction de Phaer. Cependant, il se donne pour gageure de démontrer la *copia* de la langue anglaise en évitant autant que possible de reprendre les termes dont avait usé son prédécesseur³⁸. De plus, écrit-il, c'est à lui que revient l'honneur d'avoir reproduit en anglais le système métrique antique : « I assume to myselfe the maydenhed of all wurcks, that hath beene before this tyme, in print, to my knowledge, divulged in this kind of verse »³⁹. Certains ont pu interpréter le choix fait par Stanyhurst de traduire les premiers livres de l'*Énéide* comme un effort pour étendre le mouvement politique et culturel de la *translatio* jusqu'à l'Irlande : il est vrai que Stanyhurst a contribué aux *Chroniques* de Holinshed, dotant ainsi la colonie d'Irlande d'une histoire écrite⁴⁰. De même, on pourrait comprendre l'insistance de Stanyhurst sur la question de la *copia*, ainsi que son refus du précédent établi par Phaer, comme les signes d'une volonté de produire une *Énéide* proprement irlandaise. Cependant, l'insistance sur la question de la forme, et en particulier celle du mètre héroïque, place sans équivoque cette traduction sous le signe de l'innovation métrique. Plus précisément, il faut replacer la recherche prosodique dont témoignent non seulement sa traduction mais aussi les autres poèmes qui paraissent dans le même volume dans le contexte du débat sur le « quantitative meter »⁴¹ dans lequel sont engagés les poètes de la fin du XVI^e siècle. C'est à eux que Stanyhurst dédie sans aucun doute son épître liminaire « to the learned reader », où il établit en détail les règles de prosodie qu'il a observées dans sa traduction.

Au-delà de la variété des circonstances qui entourent ces quatre traductions du livre IV, elles témoignent donc toutes à leur manière d'un projet d'innovation formelle de la part de leur traducteur. Ces derniers n'hésitent pas en effet à mettre en valeur la nouveauté de leur

son exil en Europe continentale : Stanyhurst finira sa vie en Espagne, où il deviendra prêtre jésuite, et mourra en 1618.

³⁸ Richard Stanyhurst, *The First Four Books of Virgil's Aeneis*, « To my Lord of Dunsanye », dans *Elizabethan Critical Essays*, vol. I, p. 138-139.

³⁹ Stanyhurst, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁰ Voir à ce sujet Colin Burrow, « Virgil in English Translation », *The Cambridge Companion to Virgil*, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ Sur la question du mètre, voir plus bas, section B. L'élément le plus connu de ce débat est la correspondance entre Gabriel Harvey, dont Stanyhurst se réclame justement dans son épître au lecteur, et Edmund Spenser pendant les années 1570-1580. Les différentes versions de l'*Arcadia* de Sidney (1590) contiennent aussi des poèmes en mètre quantitatif. La référence sur le sujet est l'ouvrage de Derek Attridge, *Well-weighed Syllables : Elizabethan Verse in Classical Metres* (*op. cit.*).

œuvre, et leur contribution à l'« illustration » de la langue anglaise, ainsi qu'au développement de ses ressources métriques. Plus encore, les traducteurs semblent avoir conscience de l'importance de leur œuvre dans la constitution d'une tradition de poésie héroïque en langue anglaise.

L'importance du lien entre traduction et réflexion sur les ressources du vernaculaire est confirmée par la place que prennent ces « premières traductions » dans le discours théorique sur les codes littéraires de l'épopée. En effet, tout en s'appuyant sur les modèles poétiques et théoriques antiques, les arts poétiques qui marquent la seconde moitié du XVI^e siècle anglais se livrent aussi à une analyse des poèmes épiques en langue vernaculaire, parmi lesquels les traductions occupent une place importante.

C'est ainsi que dans son développement sur le genre épique, non seulement le théoricien William Webbe cite longuement l'exemple de la traduction de Phaer, mais il invite le lecteur à comparer cette dernière avec l'original : «... to compare and marke them both together : and weigh with himselfe, whether the English tongue might by little and little be brought to the majesty of a right Heroicall verse »⁴². Webbe consacre de fait plusieurs pages à l'exercice, à l'issue duquel il conclut à la richesse et à la variété de la langue anglaise, capable de rendre, tout aussi bien que la latine, les subtilités du poème virgilien⁴³. De même, Puttenham inclut les traductions de Surrey, Phaer, et Stanyhurst dans son analyse des ressources métriques offertes par la tradition épique anglaise⁴⁴. Certains n'hésitent même pas à accorder à ces textes le caractère fondateur que les traducteurs eux-mêmes revendiquent. Ainsi Webbe de souligner l'influence de Phaer dans la traduction des poèmes antiques⁴⁵, avant de noter qu'il ne manque, pour établir solidement une tradition anglaise de métrique

⁴² Willam Webbe, *A Discourse of English Poetrie*, dans *Elizabethan Critical Essays*, vol. I, p. 256.

⁴³ Webbe, *op. cit.*, p. 243-262

⁴⁴ George Puttenham, *The Art of English Poesie*, « Of Proportion », ch. XIII. *Elizabethan Critical Essays*, vol. II, p. 117.

⁴⁵ Webbe note en particulier que William Golding a suivi son exemple en traduisant les *Métamorphoses* d'Ovide en vers à quatorze pieds. *Op. cit.*, p. 262.

quantitative, qu'une œuvre qui fasse autorité au point de servir de modèle aux générations suivantes de poètes⁴⁶.

Il semble donc que, conformément au mouvement européen de « défense et illustration » du vernaculaire, non seulement les traducteurs, mais aussi les théoriciens littéraires de l'époque considèrent l'activité traductrice comme une pratique fondatrice dans l'élargissement des ressources linguistiques et littéraires de la langue. On notera ici encore l'importance du modèle antique de l'*imitatio* ; dans le discours développé en marge des traductions tout autant que chez leurs commentateurs, les traducteurs ont en effet pour mission d'importer des genres nouveaux, en l'occurrence l'épopée à l'antique. De ce fait même, le texte traduit se voit conférer à son tour le statut de modèle à suivre par les autres imitateurs, qu'ils soient traducteurs ou poètes.

Le travail sur la langue d'arrivée constitue donc un enjeu majeur des traductions du livre IV de l'*Énéide* retenues pour notre analyse, tant chez les traducteurs eux-mêmes que pour les théoriciens de l'épopée qui les présentent comme exemples du travail d'illustration du vernaculaire indispensable à la *translatio* des œuvres antiques. Or la réflexion sur la « poésie » vernaculaire s'articule à l'époque autour de deux questions majeures, d'une part celle de la métrique, et de l'autre celle de l'éloquence vernaculaire. C'est ce que démontre par exemple la structure du traité de Puttenham *The Art of English Poesie*, où, après une première section générale sur les « poètes et la poésie », il se penche tour à tour sur le problème des modèles métriques à adopter (« Of Proportion »), et sur celui de l'« illustration » rhétorique du vernaculaire (« Of Ornament »). Nous suivrons donc ici la logique adoptée par le théoricien anglais, et c'est autour de cette double problématique que articulons à présent notre analyse des cas spécifiques que représentent les traductions du livre IV de l'*Énéide*, depuis l'*Eneados* de Gavin Douglas jusqu'à la version offerte par Stanyhurst en 1582.

⁴⁶ Tâche qu'il semble vouloir remplir lui-même pour le genre de la pastorale en se livrant à une traduction en vers dactyliques des deux premières églogues des *Bucoliques* de Virgile (*op. cit.*, p. 263 sqq).

B. De Douglas à Stanyhurst, les traductions du livre IV de l'*Énéide* au cœur du débat sur le mètre héroïque.

Dans la préface « to the noble poets of Englande » de son *Discourse of English Poetrie* (1586), William Webbe appelle de ses vœux une véritable réforme de la prosodie anglaise, dont les principes pourraient être établis, soit par l'imitation du système métrique antique, soit à partir des règles naturelles de la langue : « eyther in immitation of Greekes and Latines, or where it would skant abyde the touch of theyr Rules, the like obseruations selected and established by the naturall affectation of the speeche »⁴⁷. Bien que Webbe ne semble pas poser l'alternative de manière exclusive, il nomme cependant les termes du débat sur le mètre qui dominent la réflexion sur la poésie anglaise pendant toute la seconde moitié du XVI^e siècle⁴⁸. C'est en effet autour de la distinction entre, d'une part, l'« imitation » des poètes antiques, et de l'autre, l'« observation » des « qualités naturelles » de la langue vernaculaire que la discussion s'articule. Les partisans de la tradition vernaculaire se réclament en effet du système métrique établi par Chaucer, ainsi que des innovations prosodiques introduites par Wyatt et Surrey, qui avaient contribué, dans la première moitié du siècle, au développement d'une tradition proprement anglaise. Cette dernière se voit caractérisée en termes de « rhyme », c'est-à-dire, comme le précisera George Gascoigne dans ses *Certayne Notes of Instruction* (1575), par la rime et la régularité syllabique, elles-mêmes associées à un rythme iambique considéré comme naturel à la langue anglaise⁴⁹. Par opposition, l'imitation du système prosodique antique est valorisée par ses défenseurs comme plus raffinée. Au principe de la rime et de l'accent se substitue en effet un système complexe fondé sur l'arrangement de syllabes longues et courtes en un nombre préétabli de pieds, la « quantité », ou longueur des

⁴⁷ Webbe, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁸ Selon Derek Attridge, (*op. cit.*), ces thèses se développent à Cambridge dans les années 1540. Elles sont formulées par Ascham dans *The Schoolemaster* (1570), où ce dernier se livre à une défense sans équivoque de l'adoption par imitation du système métrique antique. L'attitude de Sidney rejoint celle de Webbe, en ce qu'il est favorable aux deux systèmes.

⁴⁹ George Gascoigne, *Certayne Notes of Instruction concerning the Making of Verse or Ryme in English*, dans *Elizabethan Critical Essays, op. cit.*, vol. I, p. 47-57. Voir sur ce point les analyses de Hardison (*op. cit.*, p. 105 sqq.) et de Susanne Woods (*Natural Emphasis, English Versification from Chaucer to Dryden*, San Marino, Huntington Library, 1984, p. 105 sqq.)

syllabes, étant elle-même établie de façon conventionnelle par l'orthographe ou la place de la syllabe dans le mot⁵⁰. L'hexamètre dactylique, mètre épique antique, se compose ainsi de six pieds de deux ou trois syllabes, les deux derniers pieds ayant une valeur fixe, tandis que les quatre premiers permettent une plus grande variation rythmique. L'application de ces principes complexes se voit ainsi aisément opposée à un « naturel » hérité des temps barbares. On voit par exemple Ascham, l'un des partisans les plus éloquents de l'imitation de la métrique antique, décrire l'établissement en Angleterre du système fondé sur la rime comme une sorte de *translatio* perverse qu'il s'agit de contrer par l'imitation des véritables modèles :

our rude beggerly rhyming, brought first into Italie by Gothes and Hunnes, whan all good verses and all good learning too were destroyed by them, and after caryed into France and Germanie, and at last receyved into England by men of excellent wit indeede, but of small learning and lesse judgment in that behalf.⁵¹

Si les quatre traductions ici étudiées ont pour la plupart été composées en amont du débat sur la « rime », puisque la controverse fait surtout rage dans les années 1570 et 1580, elles se trouvent cependant presque systématiquement mentionnées, autant par les défenseurs de la métrique antique, que par ceux du système traditionnel des vers rimés⁵². De toute évidence, en établissant un précédent par leurs différents choix de prosodie, les traducteurs jouent un rôle de premier ordre dans la réflexion sur le mètre épique anglais.

1. Gavin Douglas et la tradition chaucérienne

Bien qu'apparemment la plus éloignée de ce débat, la traduction de Gavin Douglas est importante ici dans la mesure où elle constitue un exemple particulièrement représentatif de la tradition chaucérienne, en particulier dans son usage du décasyllabe rimé. Le système métrique établi par Chaucer dans *Troilus and Criseyde* et les *Canterbury Tales* est défini par Susanne Woods comme suit :

⁵⁰ Pour une analyse du système « quantitatif » et sa perception dans l'Angleterre de la Renaissance, voir Derek Attridge, *op. cit.*, ch. 1.

⁵¹ Ascham, *The Schoolemaster, Elizabethan Critical Essays, op. cit.*, vol. I, p. 29-30.

⁵² Les œuvres de Surrey et de Phaer sont citées par Ascham, Webbe, Puttenham et Sidney ; celle de Stanyhurst par Puttenham et Webbe, encore une fois, ainsi que par Gabriel Harvey.

...ten syllables and five accents, with accent determined by the line's total context, including semantic and literary contexts as well as the phonological environment (...) This is graceful and complex versification, most usefully described as decasyllabic pentameter, not necessarily iambic. It is the first verse to merge syllable and accent in a longer line than an octosyllabic line, which does not (...) tend to break into ballad-like half-lines.⁵³

Si la subtilité du système accentuel syllabique développé par Chaucer s'était partiellement perdue chez ses imitateurs anglais⁵⁴, elle garde toute sa complexité chez les poètes écossais du début du XVI^e siècle dits « chaucériens », dont Douglas est l'une des figures majeures. Sa dette envers Chaucer est proclamée haut et fort dans le prologue au livre premier de sa traduction de l'*Énéide*, où il décline les vertus de ce poète « sans pareil » sur plus de quatre vers. La critique récente de l'œuvre de Douglas a eu tendance à qualifier le style de sa traduction de « colloquial »⁵⁵, manquant d'apprêt, et n'atteignant pas l'élévation du modèle virgilien. Un tel jugement est peut-être dû à la dimension éminemment orale du modèle métrique chaucérien développé dans les *Canterbury Tales*, et sans doute approprié au fait que la traduction de Douglas était probablement destinée à être lue à haute voix⁵⁶. Quoiqu'il en soit, il semble que le modèle chaucérien offre au traducteur les ressources d'un système métrique subtil qui permet de suivre et de rendre les effets de l'original virgilien. On retiendra ici une des pauses poétiques caractéristiques de l'*Énéide*, c'est-à-dire l'évocation du dieu Mercure alors qu'il descend de l'Olympe vers Carthage pour rappeler Énée à sa vocation de fondateur de Rome. Dans le passage ici cité, Mercure, après s'être arrêté sur le mont Atlas, poursuit sa course vers Carthage :

Hic primum paribus nitens Cyllenius alis
Constitit ; hinc tot praeceps se corpore ad undas
Misit avi similis, quae circum litora, circum
Piscosos scopulos humilis volat aequora juxta.
Haud aliter terras inter caelum volabat
Litus harenosum ad Libyae, ventos secabat
(...) Cyllenia proles.

⁵³ Woods, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁴ En particulier Lydgate, qui procède à un durcissement du système métrique ; voir Woods, *op. cit.*, p. 46 sqq.

⁵⁵ Hardison la qualifie par exemple de « familiar », « clumsy », « colloquial » (*op. cit.*, p. 128-129).

⁵⁶ Comme il a été mentionné, Douglas mentionne le « peuple illettré » (« onliterate folk ») auquel son œuvre peut désormais être lue : « Now salt thou with every gentill Scott be kend / And to onletterit folk be red on hight ». Douglas, *op. cit.*, vol IV, p. 230. Le lectorat féminin est peut-être aussi concerné par la lecture à haute voix : Douglas destine d'ailleurs en particulier son livre IV aux « lusty ladyis quhite ». Douglas, *op. cit.*, vol. II, p. 173.

(C'est là que, déployant ses ailes, s'arrête d'abord Cyllénus;
 puis, tête en avant, il plonge son corps entier vers les ondes,
 tel l'oiseau qui vole le long des côtes et rase le sol
 autour des rochers poissonneux qui bordent la mer.
 Ce n'est pas autrement que volait entre ciel et terre
 vers le rivage sablonneux de Libye, fendait les vents,
 (...) l'enfant du Cyllène.)⁵⁷

Le passage est traduit par Douglas comme suit :

Heir first Mercur, with evynly shynynng wyngis
 Gan him arest, and with haill fard fra thense
 Unto the see fludis maid his descens ;
 Lyke till a foull that, endlang the cost syde
 About the strandis of fische plentius and wyde,
 Fleis by the watir, scummand the fludis law ;
 Betwixt the hevins and erd, the same wise, flaw
 Mercury (...)
 The sandy costis and desertys of Lyby
 And eik the windis, persing by and by.⁵⁸

On notera d'abord que la structure du « couplet » rimé demeure ouverte⁵⁹, et que la rime n'empêche pas la transposition des nombreux enjambements pratiqués par Virgile, et essentiels à la description de la descente du dieu vers la terre. On observe par ailleurs, au sein des décasyllabes, des variations dans le rythme iambique ainsi que dans le placement de la césure : ces pratiques, directement héritées de Chaucer⁶⁰, permettent au traducteur de rendre

⁵⁷ *Énéide* IV, 252-258. Traduction d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, *L'Énéide Louvaniste* [en ligne]. Bruxelles, 1991-2004, (référence du 13 oct 2009), chant IV, v. 252-258. Disponible à l'adresse suivante : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/V04-Plan.html>. Sauf indiqué, la version française citée entre parenthèses à la suite du latin est tirée de cette traduction. La numérotation des vers suit celle de l'original latin.

⁵⁸ Douglas, *op. cit.*, p. 190, v. 30-32 et p. 191, v. 1-8. Pour faciliter la compréhension du passage, on soulignera ici quelques caractéristiques du moyen-écossais, tel le pluriel en « is », et le participe présent en « and » (scummand « »). « Gan » est le participe marquant l'action dans le passé, équivalent de « did » en anglais moderne standard. Le *Dictionary of the Scots Language* définit « fard », ou « faird » comme : « force of movement, impetus, rush, onset ». (*The Dictionary of the Scots Language*, en ligne, disponible à l'adresse : www.dsl.ac.uk, (valide au 10 juin 2010). On comprendra ici « with haill fard » comme « de tout son élan ».

⁵⁹ Contrairement à ce qu'affirme Hardison à plusieurs reprises (*op. cit.*, p. 129 et 137). Nous rejoignons ici au contraire la position de William S. Anderson, pour qui la forme ouverte développée par Chaucer offre à Douglas une plus grande flexibilité. Anderson, « Five Hundred years of Rendering the *Aeneid* in English ». *Reading Vergil's Aeneid : An Interpretive Guide*, éd. Christine Perkell, Norman, University of Oklahoma Press, 1999, ch. 16, p. 289.

⁶⁰ Sur le système métrique développé par Chaucer, et en particulier son usage du décasyllabe rimé, voir l'analyse de Susanne Woods, *op. cit.*, p. 21 sqq : « Chaucer and the Fifteenth Century ».

les effets de rythme présents dans l'original. On s'attardera ici en particulier sur les trois premiers vers de ce passage, pour lesquels on peut proposer la scansion suivante⁶¹:

- - | - ~ ~ | - || - | - - | - ~ ~ | - -
Hic primum paribus nitens Cyllenius alis

- ~ ~ || - - | - - | - - | - ~ ~ | - ~
Constitit ; hinc toto praeceps se corpor(e) ad undas

- ~ ~ | - ~ ~ | - ||
Misit avi similis...

La traduction de Douglas peut pour sa part être scandée comme suit :

x / x / || x / x x / x /
Heir first Mercur, with evynly shynyng wyngis⁶²

/ x x / || x x / / x /
Gan him arest, and with haill fard fra thense

x / x x / (x) || / x x /
Unto the see fludis maid his descens

Chez Virgile, la descente du dieu est scandée par un rythme particulièrement évocateur. La césure irrégulière⁶³ du second vers met en valeur l'enjambement, et double d'une forte pause la mise au rejet du verbe « constitit » (« il s'arrêta »). La « plongée » de Mercure vers Carthage est à son tour évoquée par un contraste marqué entre, d'une part, une succession de spondées dans la plus grande part du deuxième vers évoquant la prise d'élan (« hinc toto praeceps... », le dactyle de fin de vers étant obligatoire dans le cas de l'hexamètre dactylique), et d'autre part l'accélération en début du troisième vers, dont les deux dactyles successifs soulignent l'enjambement, et illustrent à leur tour le sens du verbe « misit » (« il plonge ») justement placé au rejet.

⁶¹ Le signe - marque les syllabes longues, les courtes sont notées par le signe ~. Les pieds utilisés dans l'hexamètre sont le dactyle (- ~ ~), le spondée (- -) et le trochée (- ~). Les pieds sont ici séparés par une barre verticale |, et la double barre || indique la place de la césure.

⁶² La barre oblique / indique les syllabes accentuées, par opposition aux syllabes non accentuées marquées x. La double barre || indique la place de la césure. La scansion de « Mercur » se justifie ici par l'orthographe (comparer avec « Mercury » quelques vers plus loin), qui suggère une prononciation à la française, ce qui n'est pas rare en moyen écossais littéraire. Douglas déclare lui-même avoir pratiqué l'emprunt au français dans le prologue au livre I (Douglas, *op. cit.*, p. 7).

⁶³ La césure est habituellement placée au milieu du troisième pied, comme c'est le cas dans les deux autres vers ici cités.

On observe chez Douglas un jeu de contrastes similaire : la prise d'élan de Mercure est marquée par une double succession de syllabes accentuées : « with haill fard », « the see fluddis », tandis que l'inversion du rythme iambique au quatrième pied du troisième vers crée une structure chiasmique (« maid his descens ») provoquant une accélération similaire à celle produite par les dactyles virgiliens. Le placement de la césure vient accentuer cet effet : située après la sixième syllabe après l'enjambement « thense / Unto », elle contribue au ralentissement du rythme avant l'accélération des quatre dernières syllabes. Les effets de pause présents chez Virgile sont aussi reproduits, tant par le placement éloquent de la césure au second vers après « arest », que par l'inversion du rythme iambique en ouverture de vers dans « gan him arest » (/ x x /).

La traduction de Gavin Douglas fait donc pleinement montre des ressources métriques de la poésie vernaculaire telles que développées par Chaucer, et qu'il emploie de manière efficace pour rendre les qualités expressives de l'hexamètre virgilien. Il établit ainsi un précédent de taille pour les défenseurs de la métrique anglaise traditionnelle autant que pour les traducteurs de l'*Énéide*, tels Surrey et Phaer, dont on verra que les expérimentations auxquelles ils s'adonnent en matière de métrique s'appuient sur le modèle chaucérien ainsi rénové.

2. Innovation et équivalence : le « blank verse » de Surrey

S'il a été établi que le « blank verse » créé par Surrey est profondément enraciné dans la tradition chaucérienne du pentamètre décasyllabe⁶⁴, le fait que l'éditeur du texte de 1557, Wiliam Owen, le qualifie de « strange meter » révèle aussi l'influence des modèles étrangers, et plus précisément italiens. La poésie lyrique de Surrey est fameuse, au même titre que celle de Wyatt, pour avoir importé en Angleterre les formes poétiques du sonnet ou de la *canzone* développées en Italie par Pétrarque et ses successeurs, la traduction et imitation des poèmes

⁶⁴ Selon Hardison (*op. cit.*, p. 128) et Sessions (*op. cit.*, p. 277 sqq.), Surrey doit à Chaucer l'alliance des systèmes syllabique et accentuel. Selon Hardison, ces deux systèmes se superposent selon un principe de « contrepoint » rythmique.

pétrarquistes devenant ainsi pour le poète anglais un véritable espace d'expérimentation métrique. Le même processus d'adaptation des formes étrangères est à l'œuvre dans ses traductions de l'*Énéide*, pour lesquelles il reprend le principe du mètre non rimé qu'il avait rencontré chez les traducteurs italiens de l'*Énéide* en « versi sciolti », ou hendécasyllabes non rimés⁶⁵. Il en résulte un mètre décasyllabique à cinq accents et au rythme essentiellement iambique, dont la flexibilité permet de suivre de très près les effets rythmiques de l'original virgilien. En témoigne par exemple le passage suivant :

Here Mercury with equall shining winges
 First touched, and with the body hedling bette :
 To the water thence tooke he his extent.
 Like to the foule, that endlong costes and strondes
 Swarming with fyshe, flyes sweping by the sea :
 Rushing betwixt the windes and Libian landes
 (...)
 Cyllenes childe so came...⁶⁶

Comme O. B. Hardison a pu le remarquer, l'absence de rime a pour conséquence le déplacement des unités métriques, qui ne se limitent plus au vers ou au « couplet » rimé, mais s'étendent à l'échelle de la phrase ou de la période oratoire⁶⁷. On rappellera ici que la structure ouverte du « couplet » qui caractérise la traduction de Gavin Douglas n'était pas la norme chez les imitateurs anglais de Chaucer, qui avaient au contraire contribué à une identification plus ou moins systématique entre les unités de sens et l'unité métrique du « couplet ». Le « strange meter » de Surrey innove donc par la création d'une structure métrique ouverte qui se rapproche ainsi du système métrique latin.

⁶⁵ En particulier les traductions des Italiens Liburno (1534) et de Molza (1539). Sur les précédents italiens et leur influence sur Surrey, voir Hartmann, *op. cit.*, « Introduction », *passim* ; Hardison, *op. cit.*, p. 130 ; et Sessions, *op. cit.*, p. 278 sqq.

⁶⁶ Surrey, *The Fourth Booke of Virgill*, v. 317-324. Nous retenons ici la lecture de Hartmann et de Hardison, selon lesquels l'édition de 1554 est la plus proche du texte original, et représente donc plus fidèlement la particularité du « Blank verse » tel qu'établi par Surrey. Selon ces derniers, l'édition de Tottel publiée en 1557 procède à une régularisation du mètre sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

⁶⁷ Hardison, *op. cit.*, p. 136 sqq.

On peut en observer un exemple dans les premiers vers du passage cité ci-dessus :

x / x x || x / x / x / (x)
Here Mercury with equall shining winges

x / || x \ x / x / x /
First touched, and with the body hedling bette

x x / x / || / x \ x /
To the water thence tooke he his extent⁶⁸.

Tout en reposant sur une base accentuelle iambique, l'accentuation présente une grande souplesse, qui permet de rendre les subtilités du rythme virgilien. On remarquera ainsi, au troisième vers ici cité, une accélération du rythme dans la seconde moitié du vers par la mise en valeur du verbe accentué « tooke » après la césure, accélération qui contraste avec l'effet de suspens créé par l'accentuation de « thence » à la césure. On notera enfin le placement irrégulier de la césure après « First touched » ; alors que les règles du pentamètre imposent habituellement une césure après la quatrième ou la sixième syllabe, la pause ainsi créée après l'enjambement reproduit très exactement le rythme virgilien (« Cyllenius alis/ Constitit »).

C'est sans doute une telle proximité rythmique de l'original virgilien qui avait amené Ascham, et Webbe après lui, à prendre le « strange meter » de Surrey pour une tentative malheureuse de poésie « quantitative », c'est-à-dire reproduisant en anglais le système métrique latin. Cependant, l'imitation des effets métriques originaux s'appuie aussi sur des techniques héritées de la tradition poétique anglaise. C'est le cas par exemple dans les vers suivants : « Like to the foule, that endlong costes and strondes / Swarming with fyshe flyes sweping by the sea »⁶⁹. La version de Surrey garde l'enjambement original (« circum / piscosos »), ainsi qu'un ordre des mots très proche du latin. Cependant, Surrey a aussi recours aux ressources de la tradition allitérative anglo-saxonne. Selon ce système de vers à quatre accents majeurs, les syllabes accentuées dans première partie du vers font allitération avec au moins une des syllabes accentuées dans la seconde moitié du vers. Dans le cas présent, bien que le principe rythmique soit celui du pentamètre iambique, les deux vers sont unis par des allitérations en sifflantes et fricatives, en un réseau sonore qui vient pour ainsi dire se

⁶⁸ On a noté \ le « secondary stress ».

⁶⁹ Surrey, *op. cit.*, v. 320-321.

superposer au système de rythme iambique. Les vers peuvent en effet se prêter à une scansion iambique, que l'on illustrera comme suit :

/ x x / || x / x / x /
Like to the foule, that endlong costes and strondes

/ x x / || x / x / x /
Swarming with fyshe flyes sweping by the sea

La majeure exception au rythme iambique est l'accentuation de « swarming » au début du second vers ici cité. Or c'est à cette même syllabe que fait écho la syllabe accentuée de « sweping », dans la seconde partie du vers. Si l'on suit les principes du vers allitératif, on ne manquera pas de noter que le mot « fyshe », aussi accentué dans la première partie du vers, fait à son tour allitération avec « flyes », de l'autre part de la césure. Ainsi se dégage une structure sonore en chiasme, étendue d'ailleurs de part et d'autre au-delà des limites du vers par l'écho entre « strondes » et « sea », tous deux placés en fin de vers.

Une telle superposition des systèmes rythmiques nous porte ici à souligner ce que O. B. Hardison appelle un principe de « contrepoint »⁷⁰, principe qui, selon lui, fait toute la richesse du « blank verse » de Surrey. Hardison s'attache cependant surtout à démontrer comment la métrique de Surrey répond à un double principe syllabique et accentuel. Il apparaît ici en outre que le principe de « contrepoint » permet de superposer à la régularité quelque peu linéaire du pentamètre iambique un réseau de sonorités suggérant une structure alternative⁷¹ sur les bases de la tradition allitérative. C'est ainsi que, tout en « enrichissant » la tradition métrique héritée de Chaucer, Surrey offre un équivalent proprement anglais aux modulations vocaliques qui caractérisent la poésie virgilienne⁷².

⁷⁰ Hardison, *op. cit.*, p. 138.

⁷¹ L'écho allitératif entre « fyshe » et « flyes », met en effet singulièrement en valeur ce dernier mot, pourtant non accentué si l'on adopte une scansion rigoureusement iambique.

⁷² On notera dans l'original virgilien la modulation des sonorités en /o/ et /a/, ainsi que les échos entre les termes « misit », « similis », « humilis ». Il semble que la richesse en voyelles du latin ait posé un défi de taille aux yeux des théoriciens anglais de l'imitation, vu la nature plutôt consonantique de la langue anglaise. Selon l'analyse d'Ants Oras, Surrey trouve une alternative intéressante au modèle virgilien en substituant le principe de l'allitération à celui de l'assonance. Ants Oras, « Surrey's Technique of phonetic Echoes : a Method and its Background ». *Journal of English and Germanic Philology* 50 (1951), p. 289-308.

3. Phaer et le « fourteener » épique

Chez Phaer, on n'observe pas d'innovation radicale, puisque ce dernier reprend un modèle métrique familier à la poésie lyrique anglaise : le « fourteener » consiste en un mètre de 14 pieds et de rythme iambique strict, adaptation du mètre de ballade mise à l'honneur dès les années 1520 par Wyatt et Surrey dans leurs « paraphrases » des Psaumes. La nouveauté repose cependant dans son application à la poésie épique, nouveauté dont Phaer est conscient puisqu'il se propose ainsi d'offrir un mètre épique qui se distingue par son ampleur et sa régularité : « a more cleane and compendious order of meter, than heretofore commonly hath bene accustomed »⁷³. C'est bien la régularité métrique qui caractérise en effet la traduction de Phaer. On en prendra pour exemple son évocation de la descente de Mercure :

There fyrst on ground with wings of might doth Mercury arrive.
 Than down from thense right over seas himself doth headlong dyve,
 Most like a byrd that nere the bankes of seas his haunting kepes,
 Among the fishfull rocks, and low byneth on water swepes.
 Non otherwise Mercurius between the skies and lands
 Did sheare the winds, and overflow the shore of Lyby sands⁷⁴

Si l'adjectif « compendious » rend compte de la longueur du vers, « cleane » évoque la régularité presque infaillible du rythme iambique. Les variations sont rares, et le plus souvent situées en début de vers, comme c'est le cas dans les passages suivants :

/ x x / || x / x / x / x / x /
 Most like a bird that nere the bankes of seas his haunting kepes ...

/ x x / || x / x / x / x / x /
 Non otherwise Mercurius between the skies and lands...

Dans les deux cas, ces variations du rythme iambique sont accompagnées d'un placement irrégulier de la césure après la quatrième syllabe, au lieu de la sixième ou huitième comme la règle du « fourteener » l'impose habituellement. Ces irrégularités semblent avoir pour fin de mettre en valeur la structure grammaticale et rhétorique de la phrase, en soulignant par exemple l'amorce des deux termes de la comparaison virgilienne : « Most like a bird... » ; « Non otherwise... ». Un tel maniement de la métrique, accompagné d'un usage marqué de la

⁷³ Phaer, posface, *op. cit.*, sig. [X ii]^v.

⁷⁴ Phaer, « The fourth booke of *Eneidos* », *op. cit.*, v. 271-276.

punctuation, s'explique sans doute par la vocation de vulgarisation explicitement donnée à la traduction. Le système métrique adopté par Phaer s'intègre alors à la stratégie d'« accommodation »⁷⁵ des effets poétiques virgiliens au profit du lecteur non initié (« all to the ease of inferior readers »)⁷⁶. Il faut garder à l'esprit que la régularité du mètre proposé par Phaer comme modèle de versification épique représentait en 1558 une nouveauté, la norme étant sans doute encore le décasyllabe rimé hérité de la tradition chaucérienne, et caractérisé par une plus grande variation syllabique et rythmique⁷⁷. On s'étonnera alors peu de ce que, une vingtaine d'années après sa parution, la traduction de Phaer ait été considérée par les théoriciens de la métrique « naturelle », comme le modèle par excellence d'un système fondé sur la rime, le rythme iambique, la régularité métrique et l'adéquation du mètre au sens exprimé⁷⁸.

4. Les hexamètres de Stanyhurst : imitation à outrance ?

C'est à rebours du discours sur la « rime » que se situe celui de Richard Stanyhurst lorsqu'il expose, dans son épître « au lecteur lettré » (« to the learned reader ») les principes de métrique qu'il a suivis dans sa propre traduction de l'*Énéide*. Ceux-ci reposent sur une logique de l'*imitatio* des modèles antiques telle qu'elle a été théorisée par Roger Ascham, dont Stanyhurst, comme on l'a vu, se réclame ouvertement dans sa préface⁷⁹. Stanyhurst reprend d'ailleurs la thématique de la *translatio* dans son épître au lecteur : de même que les poètes latins ont suivi les grecs dans l'établissement de leur système métrique, les poètes anglais se doivent d'imiter leurs prédécesseurs latins⁸⁰. La conception de l'imitation métrique présentée par Stanyhurst présente cependant une certaine complexité : qualifiée d'« imitation

⁷⁵ Selon le terme de Hardison, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁶ Phaer, postface, *op. cit.*, sig. [X ii]^v.

⁷⁷ Voir Woods, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁸ Puttenham considère par exemple Phaer comme « one that was well learned and excellently well translated into English verse Heroicall certaine bookes of Virgils Aeneidos ». *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. II, p. 63.

⁷⁹ Stanyhurst, *op. cit.*, « To my Lord of Dunsanye ». *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, vol. I, p. 137.

⁸⁰ *Ibid.*

sans compromis »⁸¹, voire d'imitation « jusqu'à l'absurde »⁸² par les études récentes de sa traduction, l'approche de Stanyhurst n'en prône pas moins une certaine liberté par rapport au modèle. S'il s'agit d'appliquer rigoureusement les principes métriques antiques, les règles de prosodie déterminant la quantité des syllabes doivent cependant se plier au « naturel » de la langue anglaise (« the natural dialect », « naturall pronounciation »⁸³). Stanyhurst semble alors partager l'idéal défini par Webbe, pour lequel l'observation des qualités naturelles de la langue prend le relais de l'imitation des règles antiques lorsque celle-ci se révèle impossible.

Certains passages de la traduction de Stanyhurst témoignent de la recherche d'un tel équilibre entre l'« art » et le « naturel », parmi lesquels l'évocation de la descente de Mercure :

First on this mounteyn thee winged Mercurie lighted :
 From thence too the waters his course hee bended al headlong.
 Muche lyke a byrd nestled neere shoars or desolat hilrocks :
 Not to the sky maynely, but neere sea meanelye she flickreth.
 So with a meane passadge twixt sky and sea Mercurye slideth
 To Lyby coast sandy; thee sharp wynds speedelye shaving⁸⁴

Un essai de scansion des deux premiers vers selon règles détaillées par Stanyhurst⁸⁵ donne le résultat suivant:

- - | - - | - || - | - - | - ~ ~ | - ~
 First on this mounteyn thee winged Mercurie lighted
 - - - | - ~ ~ | - || - | - - - | - ~ ~ | - -
 From thence too the waters his course hee bended al headlong

On retrouve bien les six pieds du modèle antique, ainsi que la césure régulière en milieu du troisième pied. La scansion de la version anglaise est relativement proche de celle de l'original virgilien, avec une prépondérance de spondées marquant, dans la première partie

⁸¹ Attridge, *op. cit.*, ch. 11, p. 165 sqq., « Uncompromising imitation – Richard Stanyhurst ».

⁸² Hardison, *op. cit.*, p. 203 sqq., « Richard Stanyhurst and the classical absurd ».

⁸³ Stanyhurst, *op. cit.*, « To thee learned Reader », *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, p. 143-144.

⁸⁴ Stanyhurst, *The first foure Bookes of Virgil his Aeneis*, Londres, 1583, p. 72.

⁸⁵ Dans son épître « To thee Learned Reader », Stanyhurst se livre à un exposé détaillé des principes de métrique quantitative qu'il a appliqués à sa propre traduction. Ainsi note-t-il par exemple que la syllabe « the » est courte lorsque notée « the », mais longue dans les cas où, comme dans le passage ici cité, elle est notée « thee ». Les diphtongues sont aussi généralement longues, comme ici dans « mounteyn », ou « lighted ». On a retenu ici à dessein les marques utilisées pour la scansion des mètres classiques, puisque c'est ce même système que Stanyhurst se fait fort d'adopter.

du passage, la pause de Mercure, suivie de l'accélération caractéristique du rythme en fin de vers. Tout en se pliant aux règles prosodiques de l'hexamètre, et à l'imitation du rythme virgilien, la scansion n'en est pas pour autant totalement étrangère à la « prononciation naturelle » des mots.

Une telle harmonie entre les principes métriques antiques et le plaisir de l'oreille est cependant loin de caractériser toute la traduction. Au contraire, l'*Énéide* de Stanyhurst acquiert rapidement la réputation parmi ses lecteurs de soumettre l'oreille à une véritable cacophonie, comme en témoignent les commentaires satiriques auxquels se livre Thomas Nashe dans une lettre adressée à Gabriel Harvey⁸⁶, partisan notoire du système quantitatif dont Stanyhurst se réclame dans la lettre dédicace de sa traduction. Nashe tourne notamment en ridicule les allitérations, selon lui abusives, marquant l'évocation de la tempête qui, au livre I de l'*Énéide*, fait échouer Énée sur les côtes carthaginoises. Un exemple similaire en serait, au livre IV, l'annonce d'un autre orage provoqué par Junon :

- ~ | - - | - || - | - - | - ~ ~ | - -
Interea magno misceri murmure caelum

- ~ ~ || - ~ ~ | - - | - - | - ~ ~ | - ~
Incipit, insequitur commixta grandine nimbus

(Entre-temps, dans le ciel, un grondement intense
commence à retentir ; puis survient un nuage, mêlé de grêle)⁸⁷

Dans la version de Stanyhurst:

- - | - ~ ~ | - || - | - - | - ~ ~ | - -
Thee whilst in the skye seat great bouncing rumbelo thundring

- - || - - | - - | - - | - ~ ~ | - -
Ratleth : downe powring to sleete thyck hayle knob is added.

Le désordre des éléments est ici évoqué par un mimétisme sonore, syntaxique et métrique. Une allitération en gutturales et sifflantes rappelle le bruit du tonnerre et du vent,

⁸⁶ Thomas Nashe, « A Reply to Harvey », dans *Strange Newes* (1592) (*Elizabethan Critical Essays*, vol. II, p. 240-241). Dans *Four Letters* (1592), Harvey avait fait l'éloge de Stanyhurst. (*Elizabethan Critical Essays*, vol. II, p. 234). Voir aussi la préface de Nashe au *Menaphon* (1589) de Robert Greene : « Then did he make heaven's vault to rebounde, with rounce robble hobble of ruffe raffé roaring, with thwick thwack thurlery bouncing... » (Greene, *Menaphon*, éd. Edward Arber, New York, AMS Press, 1967, vol. III, p. 13.)

⁸⁷ *Énéide*, IV, v. 160-161.

tandis que la dislocation de la syntaxe sur modèle virgilien dans le second vers ici cité contribue à évoquer le chaos météorologique. On notera aussi la transposition de l'irrégularité métrique de l'original, dont Stanyhurst reproduit l'enjambement et la césure irrégulière après le premier pied. On soulignera enfin la série de spondées qui caractérise la version anglaise. Or comme Margaret Tudeau-Clayton a pu le relever, une accumulation de spondées était considérée à l'époque comme adéquate à l'évocation des tempêtes⁸⁸ : M. Tudeau-Clayton cite par exemple les remarques de Brinsley dans son traité *Ludus Literarius* (1633), remarques qui trouvent sans doute leur source dans le traité antique *Peri Ideon* (sur les différents styles) du rhéteur grec Hermogène de Tarse, où l'on trouve la même association entre l'usage des spondées et la description (« ekphrasis ») d'une tempête⁸⁹. Ce traité avait exercé une influence très grande sur les néoplatoniciens de la Renaissance⁹⁰, pour lesquels le lien entre la métrique et les phénomènes naturels dépasse d'ailleurs le simple pouvoir d'évocation : c'est ainsi que pour le néoplatonicien anglais John Dee, la métrique quantitative représentait, au même titre que la musique, un écho de l'harmonie des sphères, et constituait une forme de la « science des nombres » qui régissait, selon lui, l'ordre de l'univers naturel⁹¹. On peut alors supposer avec M. Tudeau-Clayton que Stanyhurst, dont on sait qu'il s'adonnait à l'alchimie⁹², et qui mentionne dans la lettre dédicace les « mystères » de la poésie virgilienne, souscrit à une telle conception de la poésie quantitative comme miroir de l'harmonie ordonnée du monde. Quelles que soient les inégalités de la traduction elle-même, le principe d'imitation sur lequel repose la métrique de Stanyhurst dépasse alors la simple transposition du système quantitatif latin à la langue anglaise. On y reconnaîtra plutôt la conception néoplatonicienne

⁸⁸ Margaret Tudeau-Clayton, *Jonson, Shakespeare and Early Modern Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 107.

⁸⁹ Voir la traduction anglaise du traité par Cecil W. Wooten, *On Types of Style*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987, p. 20- 26.

⁹⁰ Sur l'influence de la rhétorique d'Hermogène à la Renaissance, voir Annabel Patterson, *Hermogenes and the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1970. Sur son impact sur le mouvement néoplatonicien, voir les analyses de Walter Ong, *Ramus : Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1958, et Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres, Routledge and K. Paul, 1966.

⁹¹ Tudeau-Clayton, *op. cit.*, p. 104.

⁹² Voir la biographie de Lennon Colm, *op. cit.*

de l'imitation littéraire comme *mimesis*, ou représentation poétique du principe créateur à l'origine du poème original⁹³.

Les quatre traductions du livre IV de l'*Énéide* analysées ci-dessus témoignent donc d'un souci évident de la part de leurs auteurs pour établir un modèle métrique stable pour la poésie épique. Le travail sur la langue d'arrivée repose à la fois sur l'exploitation des ressources linguistiques et poétiques héritées de la tradition médiévale et sur l'innovation, selon les différentes conceptions de la traduction comme *imitatio*. On ne peut que souligner ici la variété des modèles mis en avant, qui témoigne de la richesse de la réflexion sur les ressources métriques de la poésie anglaise. Les traducteurs s'appuient ainsi tour à tour, et parfois simultanément, sur le modèle accentuel syllabique hérité de Chaucer, sur le mètre de ballade alors particulièrement populaire, sur la tradition allitérative anglo-saxonne, ou encore sur la métrique latine, le tout à fins d'imitation des effets sonores et rythmiques du texte source.

Un second élément à noter ici est que la fortune très diverse qu'ont pu connaître les différentes innovations métriques ici présentées est en grande partie dûe au débat sur la « rime » qui marque la seconde moitié du XVI^e siècle anglais. Ainsi, l'oubli presque total dans lequel tombe le précédent de « blank verse » épique⁹⁴ établi par Surrey s'explique très probablement par les remarques d'Ascham, de Webbe, ou de Puttenham, qui en ignorent la nouveauté et le réduisent à un essai malheureux de poésie « quantitative ». Plus encore, la dynamique rythmique qui, comme on l'a vu, sous-tend le « blank verse » de Surrey se voit soumise à une entreprise de régularisation systématique. Ainsi, la réédition du « Fourth Booke of Virgil » par Tottel en 1557 modifie le texte de l'édition de Owen afin de rendre le vers plus

⁹³ Voir ci-dessus, section I, C. 1. Le lien entre Stanyhurst, Dee et Sidney, théoricien de l'imitation comme *mimesis*, est établi par Tudeau-Clayton, *op. cit.* p. 104, note 71. Stanyhurst était aussi ami de Campion, autre défenseur de la métrique « quantitative ».

⁹⁴ Le « blank verse » deviendra, comme il est bien connu, le vers dramatique par excellence. Marlowe sera le seul à explorer les potentialités épiques du vers de Surrey dans sa traduction du premier livre de la *Pharsale* de Lucain. Si l'on en croit la préface à *Paradise Lost*, Milton n'avait pas connaissance des traductions de Surrey.

régulier⁹⁵, de même que Puttenham cherchera, dans son *Arte of English Poesie*, à corriger certains vers de la paraphrase des Psaumes de Surrey pour y systématiser le rythme iambique⁹⁶. De même, l'appréciation de la traduction de Stanyhurst varie selon la position du commentateur dans le débat sur la « rime » : alors que Webbe et Harvey louent son entreprise d'imitation virgilienne, Puttenham se montre plus que circonspect face à la nouveauté d'une telle initiative⁹⁷. On notera cependant que l'attitude critique des commentateurs envers la question du mètre dépend elle-même d'une réflexion plus vaste sur le sublime épique : ainsi, Puttenham reconnaît que les innovations de Stanyhurst pourraient être acceptables si ce dernier n'y avait pas sacrifié l'élévation du registre, ou « ornament », élément essentiel aux yeux de Puttenham dans la définition du genre épique⁹⁸. C'est ce second aspect de l'« éloquence » épique que nous nous proposons à présent d'analyser dans ces « premières traductions » du livre IV de l'*Énéide*.

C. « *Campes of varietie and flowers of rhetoricke* » : traduction et illustration de l'éloquence vernaculaire.

Lorsque Phaer présente sa lettre postface « en défense » de la langue anglaise et de sa propre traduction, il définit son travail sur la langue d'arrivée comme portant sur deux aspects. Il s'agit de démontrer d'une part l'abondance de la langue d'arrivée (« *campes of varietie* »), et de l'autre ses capacités rhétoriques (« *flowers of rhetoricke* »). En choisissant la métaphore du champ, Phaer adopte l'imaginaire caractéristique du discours érasmien sur la *copia*⁹⁹, où les ressources de la langue sont définies tout autant en termes de variété que d'adéquation des mots à la matière traitée. Or c'est cette même adéquation des termes à la

⁹⁵ Sans doute dans un dessein d'harmonisation avec le *Miscellany*, recueil de poésie lyrique publié la même année, et qui a contribué à la popularisation du « fourteenner ».

⁹⁶ Puttenham, *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., vol II, p. 76.

⁹⁷ Le chapitre XIII du second livre, où il commente les tentatives de métrique « quantitative », y compris celle de Stanyhurst, porte un titre significatif : « How if all manner of sodaine innovations were not scandalous, (...) the use of the Greeke and Latine feete might be brought into our vulgar Poesie, and with good grace enough ».

⁹⁸ Puttenham, op. cit., Book III, ch. XXIII. *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., vol. II, p. 178.

⁹⁹ Sur la notion de *copia* et son usage dans le discours sur le traduire, voir ci-dessus, section I, B, 2.

matière du discours qui constitue à l'époque la définition de la « rhétorique », si l'on en croit par exemple les premières lignes du traité de Thomas Wilson *The Arte of Rhetoricke* (1553) : « Rhetorique is an art to set furthe by vtterance of wordes, matter at large »¹⁰⁰.

On retiendra donc ici la question de la *copia*, et celle de l'« ornement » rhétorique des textes comme les deux aspects majeurs de la recherche d'une « éloquence » vernaculaire, en s'efforçant de montrer la contribution des traductions du livre IV de l'*Énéide* à chacune de ces formes de l'« illustration » de la langue vulgaire.

1. L'emprunt et le calque : enrichissement de la langue et élévation du registre.

La question de l'abondance de la langue d'arrivée est abordée sans détour par Gavin Douglas, lorsqu'il déclare avoir eu recours au latin, au français ou à l'anglais lorsque les ressources de l'écossais étaient insuffisantes à rendre le sens du texte¹⁰¹. Comme on a eu l'occasion de le noter, le recours à l'emprunt s'inscrit en effet chez Douglas dans le cadre du discours sur la pauvreté de la langue vernaculaire (« our tongis penurite »¹⁰²) : l'écossais est « imparfait » (« imperfite »¹⁰³) et « insuffisant » (« scant »¹⁰⁴) à rendre, non seulement la matière, mais aussi la « beauté » des vers virgiliens.

L'emprunt remplit alors plusieurs fonctions : dans la logique de la *copia*, il s'agit de remédier à la pauvreté de la langue, et de permettre au traducteur d'exprimer la matière du texte. Douglas évoque ainsi le problème posé au traducteur par des termes latins pour lesquels

¹⁰⁰ Traité se référant explicitement à Érasme : l'exemple de *persuasio* donné par Wilson au livre I est directement emprunté à ce dernier (*An Epistle to perswade a yong Gentleman to mariage, deuised by Erasmus, in the behalfe of his freend*). Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, Londres, 1553, Fol. 21^v.

¹⁰¹ « So me behuivit quhilum (...) / Sum bastard Latyne, Frensch, or Inglis oiss, / Quhar scant war Scottis I had na wther choiss ». Douglas, *op. cit.*, p. 7, v. 2-4. [J'ai du parfois (user) / de formes abâtardies du latin, du français, ou encore de l'anglais / lorsque l'écossais faisait défaut, je n'en avais pas le choix].

¹⁰² Douglas, *op. cit.*, p. 15, v. 16.

¹⁰³ « Besyde Latyne our language is imperfite, / Quhilk in sum part is the caus and the wite, / Qhuy that of Virgillis vers the ornate bewtie / Intill our tong may nocht observit be / For thar bene Latyne wordis mony ane / That in our leid ganand translatioun hes nane... ». Douglas, *op. cit.*, p. 14, v. 27-32. [Aux côtés du latin notre langue est imparfaite / et c'est là en partie la cause et la raison / pour laquelle la beauté et les ornements de Virgile / ne peuvent être observés dans notre langue / car il y a plus d'un terme latin / qui ne trouve pas chez nous de traduction appropriée].

¹⁰⁴ Douglas, *ibid.*

il n'existe pas d'équivalent en vernaculaire : il met par exemple le lecteur au défi de trouver deux termes propres pour rendre sans paraphrase la distinction latine entre *arbor* et *lignum*¹⁰⁵. L'emprunt permet alors de préciser le sens des termes latins : ainsi, lorsque Virgile qualifie Didon de « errans », Douglas rend l'adjectif par « exile and vagabound »¹⁰⁶. On peut soupçonner que l'amplification sert des fins purement métriques, en permettant de compléter le vers. Cependant, l'association des deux termes rend singulièrement bien la complexité du participe latin. En effet, la traduction par « exile » souligne la référence, implicite dans le texte virgilien, au fait que Didon avait fui son propre pays, tandis que l'ajout du terme d'origine française « vagabound » permet d'exprimer le sens propre de l'adjectif.

Une seconde fonction de l'emprunt aux langues étrangères est celle de l'élévation du registre. Même si Douglas avoue « abâtardir » les langues dont il s'inspire (« Sum bastard Latyne, Frensch, or Inglish »¹⁰⁷), il n'en reste pas moins que ces trois langues bénéficient précisément d'un statut privilégié. Il est inutile de revenir sur le statut du latin, que Douglas établit, comme tant d'autres, au faîte de sa hiérarchie linguistique. Le statut de l'anglais est à première vue plus ambigu : Douglas avait en effet qualifié la traduction de Caxton d'« Englis gross »¹⁰⁸. Il semble cependant que l'adjectif se rapporte moins à la langue elle-même qu'au choix de la prose qui caractérise les *Eneydes* de Caxton ; le moyen-anglais littéraire établi par Chaucer jouit au contraire d'un prestige considérable auprès de Douglas, si l'on en croit l'éloge quasi dithyrambique qu'il fait du poète anglais¹⁰⁹. C'est d'ailleurs à la lumière du modèle chaucérien que l'on peut comprendre les emprunts à la langue française auxquels se livre le traducteur. Chez Chaucer, en effet, l'adoption de termes d'origine française avait joué un rôle principal dans la constitution de la langue littéraire chaucérienne, et en particulier dans la définition du registre élevé. Le français ayant été la langue de la cour en Angleterre après l'arrivée sur le trône de Guillaume le Conquérant en 1066, il jouit jusqu'à la fin du

¹⁰⁵ Le premier terme désignant le bois vivant, le second, le bois coupé. Douglas, *op. cit.*, p. 15, v. 20.

¹⁰⁶ Sur la pratique de la traduction « copieuse » chez Douglas, voir l'analyse de Quentin G. Johnson, *Gavin Douglas as poet-translator : Eneados and Aeneid IV*, Thèse de doctorat, Portland, Université de l'Oregon, 1967.

¹⁰⁷ Douglas, *op. cit.*, p. 7, v. 3.

¹⁰⁸ Douglas, *op.cit.*, p. 7, v. 25.

¹⁰⁹ Douglas, *op. cit.*, p. 14, v. 7-11.

XIV^e siècle d'un prestige social marqué. À l'époque où Chaucer écrit, la pratique effective du français en Angleterre est en déclin, et cette langue s'en voit d'autant mieux identifiée à un style littéraire et recherché.¹¹⁰ Dans l'Écosse du début du XVI^e siècle, le prestige de la langue française demeure important, ce qui explique la reprise par Douglas des stratégies chaucériennes d'élévation du registre par le recours à des termes français, tels par exemple « regne »¹¹¹, « furour »¹¹² ou « firmament »¹¹³.

Cette seconde fonction de l'emprunt, c'est-à-dire son rôle d'« illustration » de la langue par la constitution d'un registre élevé, est singulièrement perceptible chez Surrey. Ce dernier se distingue en effet par sa capacité à allier les ressources du vocabulaire d'origine anglo-saxonne à des termes d'origine française, ou encore des latinismes, dans une stratégie d'intégration du nouveau à l'ancien qui ne va pas sans rappeler les modalités de la création du « blank verse ». Il fait ainsi un usage efficace des monosyllabes caractéristiques des origines anglo-saxonnes de la langue anglaise : la violence de la passion de Didon est ainsi évoquée par une succession de monosyllabes : « Dido loves, and burns, the rage her bones doth perse »¹¹⁴, où seuls les termes « rage » et « perse » (pierce) sont d'origine française, et depuis longtemps intégrés à la langue anglaise¹¹⁵.

Ici, l'emprunt ne joue pas un rôle de compensation d'une supposée déficience de la langue vernaculaire, puisque Surrey en démontre au contraire l'efficace linguistique et rhétorique. L'intégration de termes d'origine étrangère est plutôt ordonnée à l'élévation du registre. Surrey reprend en effet la stratégie chaucérienne de l'emprunt au français, en employant par exemple systématiquement le terme « plume » à la place de l'anglo-saxon « feather »¹¹⁶, ou en utilisant les verbes « avaunce » ou « transporte », tous deux importés du

¹¹⁰ Voir par exemple l'usage que Chaucer en fait dans le discours de la Prieure des *Canterbury Tales* (1387-1400).

¹¹¹ Douglas, *op. cit.*, p. 188, v. 25.

¹¹² Douglas, *op. cit.*, p. 202, v. 14.

¹¹³ Douglas, *op. cit.*, p. 203, v. 24.

¹¹⁴ Surrey, *op. cit.*, v. 85.

¹¹⁵ L'*Oxford English Dictionary* date en effet de 1325 la première apparition des deux termes.

¹¹⁶ Surrey, *op. cit.*, v. 230 : « For every plumme, that on her body styckes » ; v. 279 : « slyde with thy plumes ». Il semble que Surrey ait repris le terme à Douglas, bien que dans les passages correspondants, ce dernier emploie « fedderis » (Douglas, *op. cit.*, p. 186, v. 22) et « feddrame » (p. 18, v. 11). L'*OED* cite en effet l'*Eneados*

français¹¹⁷. On note aussi l'influence de la langue latine sur la traduction, non point tant dans l'emploi de néologismes latinisants que dans le transfert en anglais de structures grammaticales caractéristiques du latin classique. L'usage que fait Surrey du participe passé est caractéristique à cet égard. Ce dernier est en effet souvent employé comme épithète à valeur résultative : ainsi, dans le premier discours de Didon, la phrase: « quae me suspensam insomnia terrent (des songes terrifiants me laissent perplexe) »¹¹⁸ se voit rendue par « what dreames / Be these, that me tormented thus affray ? ». La structure est reprise quelques vers plus loin : « quibus ille / Jactatus fatis ! Quae bella exhausta canebat! (Mais lui, comme les destins l'ont malmené! / Et les guerres qu'il nous a contées, vécues jusqu'à l'épuisement !) »¹¹⁹, ce que Surrey traduit par : « He dryven (Lord) wyth howe hard desteny : / What battayles eke atchyved dyd he tell ? »¹²⁰. On notera comment les structures « he dryven » et « battayles (...) atchyved » offrent un calque exact du latin « ille jactatus » et « bella exhausta ».

L'emprunt sémantique ainsi que le calque répondent donc à la double fonction d'« illustration » du vernaculaire. D'une part, en renouvelant les ressources sémantiques du vernaculaire, ces pratiques contribuent à l'enrichissement d'une langue que le discours sur la traduction présente le plus souvent comme pauvre. L'augmentation de la capacité sémantique, ou « variété » de la langue est d'autre part indissociable du second enjeu de l'importation de termes et de tournures étrangères, soit la constitution d'un registre élevé qui intègre au vernaculaire les ressources de langues réputées riches et nobles telles le latin ou le français.

comme une des premières occurrences du terme « plume » en ce sens. *Oxford English Dictionary Online*, 2003, « plume », consulté le 4 octobre 2007.

¹¹⁷ Surrey, *op. cit.*, v. 109-110 : « Neyther the youth weldes armes, nor they avaunce / The portes ... ». Surrey emploie le verbe au sens d'« avancer les travaux ». Voir aussi v. 301 : « His golden wynges he knittes, whych him transporte » : selon l'*OED*, l'emploi du verbe au sens physique de « transporter » date des traductions de Caxton, à la fin du XVe siècle. Douglas l'emploie aussi dans son *Eneados*. (Voir *Oxford English Dictionary* « transport, v. »). Il se pourrait aussi que le choix de mots d'origine française soit dû à des motivations d'ordre métrique, l'accentuation de la dernière syllabe caractéristique du français s'adaptant particulièrement bien aux besoins du pentamètre iambique. On remarque en effet que beaucoup de ces gallicismes sont placés en fin de vers, permettant ainsi une cadence masculine, c'est-à-dire accentuée.

¹¹⁸ *Énéide*, IV, v. 9.

¹¹⁹ *Énéide*, IV, v. 14-15.

¹²⁰ *Énéide*, IV, v. 19-20.

C'est ainsi que l'*imitatio* sémantique, au sens cicéronien d'importation de termes et tournures étrangères¹²¹, est établie comme un facteur essentiel dans la constitution du vernaculaire épique.

2. Traduction copieuse, traduction éloquente : reprise et adaptation de la rhétorique latine.

Au-delà de l'enrichissement sémantique de la langue, une seconde dimension non moins essentielle de l'*imitatio* rhétorique concerne, comme on a pu le démontrer, la reprise des formes de l'éloquence déployées dans la langue de départ. De fait, enrichissement sémantique et imitation rhétorique sont indissociables chez la plupart des traducteurs.

Chez Surrey, par exemple, on a vu comment l'élévation du registre est liée à l'emprunt sémantique ainsi qu'à la transposition des structures grammaticales latines, le tout contribuant à une certaine « latinitas » du discours favorable à l'élévation du statut du vernaculaire. Mais au-delà de l'importation des mots et des structures grammaticales, l'ennoblissement du discours repose aussi sur la reprise des figures de rhétorique dont use l'original. Un exemple en est le passage du début du livre IV, où Anna, la sœur de Didon, encourage cette dernière à donner libre cours à sa passion. La tirade d'Anna avait été identifiée dès l'Antiquité comme un modèle-type du genre oratoire de la *suasoria*, ou discours de persuasion¹²², se caractérisant entre autres par une succession de questions rhétoriques. On retiendra ici les lignes suivantes :

Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
Conjugio tali ! Teucrum comitantibus armis
Punica se quantis atollit gloria rebus !

(Toi, ma soeur, imagine quelle sera ta ville, et le royaume qui surgira
d'une telle union ! Grâce à l'apport des armes troyennes,
quels exploits grandioses rehausseront la gloire punique !)¹²³

¹²¹ Telle que définie ci-dessus, ch. 1, A, 2.

¹²² Le commentaire antique attribué au grammairien Servius, et reproduit dans la plupart des éditions latines de l'*Énéide* au Moyen-Âge et à la Renaissance, identifie en effet le passage comme *suasoria*. Voir par exemple l'édition des œuvres de Virgile par Sebastian Brant, Strasbourg, 1502, p. CCX.

¹²³ *Énéide*, IV, v. 47-49.

La version de Surrey témoigne d'une recherche évidente d'effets oratoires :

Syster, what towne shalt thou see thys become ?
Thro suche allye how shall our kyngdome ryse ?
And by the ayde of Trojane armes how great ?
How many wayes shall Cartages glorye growe ?¹²⁴

Tout en reprenant l'accumulation des questions rhétoriques, Surrey conserve aussi l'effet de variation produit chez Virgile par le placement des interrogatifs / exclamatifs « quam », « quae », « quantis », tantôt en début, tantôt en milieu de vers, tantôt au sein de l'interrogation (« what towne », « how shall our kyngdome rise », « how great », « how many wayes »). On notera aussi les inversions pratiquées dans les vers suivants : « Thro suche allye how shall our kyngdome ryse ? / And by the ayde of Trojane armes how great ? », qui permettent une mise en valeur des compléments « through such allye » et « by the ayde of Trojan armes » similaire à celle qu'effectue la structure en chiasme de l'original latin. La construction binaire des phrases entraîne par ailleurs une mise en valeur des questions, et contribue ainsi à l'établissement d'une rhétorique de la persuasion façonnée sur le modèle virgilien.

Chez Phaer, les stratégies d'enrichissement de la langue sont tout aussi indissociables de l'imitation de la rhétorique latine. Fidèle à son programme de défense des richesses de la langue anglaise, Phaer se livre en effet à la pratique de la traduction dite « copieuse » en multipliant les structures parallèles et les doublets de synonymes. C'est ainsi par exemple que le terme latin « gloria » (« Punica se quantis atollit gloria rebus »¹²⁵) se voit rendu par « renown and glory great » (« With what renown and glory great shall Affriek thinke you rise ! »¹²⁶). On pourrait sans doute attribuer ces redoublements aux contraintes du vers long qu'est le « fourteener ». Cependant, l'amplication semble jouer une fonction rhétorique précise. En effet, dans les manuels de rhétorique de l'époque, en particulier le *De Duplici Copia* d'Érasme¹²⁷ ou l'*Art of Rhetoricke* de Wilson (1553) tout imprégné de la rhétorique

¹²⁴ Surrey, *op. cit.*, v. 59-62.

¹²⁵ *Énéide* IV, v. 49. Traduction de *L'Énéide Louvaniste* : « quels exploits grandioses rehausseront la gloire punique ! »

¹²⁶ Surrey, *op. cit.*, v. 55

¹²⁷ Publié à titre posthume en 1538.

érasmienne, l'amplification est désignée comme l'une des ressources majeures de la persuasion¹²⁸.

De manière significative, c'est ce lien entre la *copia* des mots et l'imitation des effets rhétoriques virgiliens que William Webbe souligne dans son éloge de la traduction de Phaer. Attribuant en effet à ce dernier le mérite d'élever la langue anglaise au niveau du sublime latin, il invite le lecteur à la comparaison entre l'original et le texte traduit¹²⁹. Webbe note alors les différentes stratégies rhétoriques déployées chez Virgile (« in his Tragicall exclamations, what patheticall speeches he frameth ! In his comfortable consolations, how smoothly hys verse runnes ! »¹³⁰), avant d'en souligner l'application par Phaer. Ici encore, l'éloquence est définie en termes d'adéquation entre les mots et la matière du discours, principe que, selon Webbe, Phaer a réussi à égaler dans sa traduction : c'est en ce sens qu'il cite le livre IV de l'*Énéide* comme particulièrement remarquable, autant chez Virgile que chez son traducteur: « Marke the wounding of Dido in love with Aeneas, with howe choyce wordes it is pithyly described, both by the Poet and the translator »¹³¹.

On retiendra ici comme exemple des « exclamations tragiques » relevées par Webbe les dernières paroles prononcées par Didon alors même qu'elle se donne la mort :

... 'Moriemur inultae
Sed moriamur', ait. 'Sic, sic juvat ire sub umbras',¹³²

('Nous mourrons invengée' dit-elle,
'mais mourons'. 'Oui, c'est ainsi que je veux rejoindre les ombres.')

Phaer traduit en effet le passage avec force « exclamations » :

... and onrevengyd must we die ?
But let us boldy die (quothe she) thus, thus to death I plie.
Thus under ground I gladly go, lo thus I do expier¹³³

¹²⁸ Voir sur ce point l'analyse de Cave, *op. cit.*, p. 50 sqq.

¹²⁹ Webbe, *op. cit.*, p. 256.

¹³⁰ Webbe, *ibid.*

¹³¹ Webbe, *op. cit.*, p. 258.

¹³² *Énéide*, IV, v. 659-660.

¹³³ Phaer, *op. cit.*, p. 190, v. 728-730.

Alors que Webbe ne cite que les deux premiers vers de la traduction, en effet très proches de l'original, on notera ici l'amplification de la périphrase virgilienne « ire sub umbras » (rejoindre les ombres), que Phaer rend par la triple « exclamation » : « to death I plie » « under ground I gladly go », « I do expire ». Le développement de l'original est accompagné de la répétition de « thus », sans doute pour accentuer la dimension proprement « tragique » du passage : le quadruple « thus » joue presque un rôle de didascalie, en invitant le lecteur à imaginer que Didon se frappe la poitrine alors qu'elle prononce ces paroles, et en suscitant ainsi la terreur et la pitié. Il apparaît alors clairement que la *copia* des mots, en l'occurrence la multiplication des synonymes, sert directement à la création de l'effet rhétorique ici identifié par Webbe comme le « pathétique ».

Les stratégies d'« illustration » de la langue vernaculaire dépassent donc la simple importation ou transposition des mots, des structures grammaticales, ou même des figures de style employées dans la langue de départ. L'imitation à laquelle s'attachent Surrey et Phaer est en fait nouvelle création des effets rhétoriques produits dans le texte source. Si chez Surrey, les stratégies rhétoriques du texte anglais suivent de très près l'original latin, on peut voir que Phaer n'hésite pas à se livrer à une surenchère rhétorique, puisque l'expansion du texte original est finalement ordonnée à la production du même effet. C'est ainsi que cette traduction copieuse est considérée par Webbe comme extrêmement fidèle à l'original virgilien, puisqu'elle a su reproduire l'ajustement parfait de la force des mots à celle de la matière – ajustement qui fait, selon Webbe, la valeur de la poésie virgilienne¹³⁴. Au-delà de l'augmentation des capacités de la langue vernaculaire, la liberté relative prise par rapport à l'original s'explique alors selon ce second aspect de la *copia* qu'est l'adéquation des ressources de l'éloquence à la matière du discours et aux effets rhétoriques recherchés.

¹³⁴ Webbe, *op. cit.*, p. 256-257.

Conclusion

À l'issue de cette étude sur les stratégies d'imitation formelle déployées par les traducteurs de l'*Énéide*, on ne peut que souligner l'importance de leur œuvre dans la réflexion sur les modèles métriques et rhétoriques associés au genre épique. En même temps que la parution des versions successives du poème virgilien nourrit la réflexion des théoriciens de la « poésie » en langue vernaculaire, le travail sur la langue d'arrivée dont témoigne chaque texte confirme le double rôle de « translation » de la poésie antique et d'innovation formelle qui fait la spécificité du modèle de l'*imitatio* adopté par les traducteurs tout au long du XVI^e siècle. Par leur travail sur le mètre et par l'exploitation des richesses linguistiques et rhétoriques de la langue anglaise, les traducteurs britanniques de l'*Énéide* contribuent donc de toute évidence à l'« illustration » du vernaculaire, cet enjeu majeur de la création littéraire tout au long du XVI^e siècle.

Le cas des traductions du livre IV de l'*Énéide* a ainsi permis de dégager les stratégies d'innovation métrique, poétique et linguistique développées par les différents traducteurs, et de mettre en valeur les aspects variés que peut prendre la pratique de l'imitation formelle comme modalité de la traduction littéraire. On observe en effet chez les traducteurs des pratiques relevant de la reproduction des caractéristiques du texte latin, tel l'emprunt linguistique, le calque grammatical, ou encore, dans le cas de Stanyhurst, l'application plus ou moins heureuse à la langue anglaise des contraintes métriques de l'héxamètre antique. Simultanément, les traductions révèlent un souci d'adaptation du modèle virgilien aux traditions littéraires proprement anglaises. C'est ainsi que l'on voit Gavin Douglas reprendre les recherches métriques développées par Chaucer au XIV^e siècle, et Surrey, à sa suite, expérimenter un système métrique original où se croisent le précédent chaucérien, les rythmes de Virgile, et des échos de la tradition allitérative anglo-saxonne.

En soulignant la dimension expérimentale de ces textes, et en menant une analyse croisée des traductions elles-mêmes et du discours théorique sur l'épopée qui se développe en parallèle, on a tenté de situer l'analyse formelle de ces traductions dans un cadre théorique

propre au contexte spécifique de leur parution. En adoptant les catégories critiques établies par les théoriciens de l'époque, tels Puttenham, Webbe ou Wilson, et en portant une attention particulière au projet de traduction défini par chaque auteur, on a ainsi tâché de mener une analyse qui dépasse d'une part la simple comparaison entre le texte et sa source, et évite d'autre part les généralisations et les théorisations un peu hâtives qui entachent trop souvent l'analyse historique des traductions telle que proposée par Berman.

Si la mise en valeur des stratégies d'imitation métrique et rhétorique à l'œuvre chez les traducteurs britanniques du livre IV de l'*Énéide* permet donc d'éclairer un aspect essentiel de la pratique de la traduction littéraire au XVI^e siècle, on ne saurait cependant limiter leur réflexion sur le genre épique à des considérations purement formelles. En effet, on a pu voir comment, chez les traducteurs comme chez les théoriciens littéraires du XVI^e siècle, l'« éloquence » virgilienne est inséparable de la « sentence » du texte, c'est-à-dire de la signification profonde alors attribuée au récit épique¹³⁵. De même, la thématique de la *translatio* s'applique tout autant à l'appropriation des ressources rhétoriques classiques qu'à l'importation des « trésors de sagesse »¹³⁶ enfouis dans les textes antiques. Il convient donc à présent de se pencher sur les modalités du « transfert » de la sagesse virgilienne dont les traducteurs, soucieux de légitimer leur entreprise de « translatio » de l'épopée latine, se présentent volontiers comme les agents privilégiés.

¹³⁵ Selon les théories de la « poésie » développées par Sidney, Puttenham et ses semblables, la beauté de la forme poétique n'a en effet d'autre fonction que d'amener le lecteur à la contemplation des vérités que révèle le texte. Voir ci-dessus, ch. 1, C, 1.

¹³⁶ Pour reprendre la formule de Grimald. *op. cit.*, p. 48.

Chapitre 3.

De la traduction moralisante à la mise en scène de la traduction : « Translation » et transformation des codes génériques et interprétatifs de l'épopée virgilienne.

Lorsque les traducteurs britanniques du XVI^e siècle entreprennent de traduire le livre IV de l'*Énéide*, ils sont confrontés à un double héritage littéraire et interprétatif du texte. Il s'agit d'une part de la lecture développée dans les commentaires savants de l'épopée, où les clercs donnent à lire le départ d'Énée de Carthage comme un exemple du triomphe de la vertu chrétienne sur les séductions de la chair¹. D'autre part se développent les réécritures vernaculaires de l'épisode, selon les genres divers de la littérature courtoise, en autant de « légendes de Didon »² où domine l'interprétation ovidienne de l'épisode : la reine de Carthage y représente alors un exemple pathétique de la passion amoureuse, victime de l'ingratitude d'un Énée cruel et sans vergogne. Bien que la frontière ne soit pas totalement étanche³, on observe au Moyen-Âge une certaine séparation entre ces deux traditions, destinées *a priori* à des lectorats bien distincts : les lectures savantes, souvent composées en marge des manuscrits latins du poème, sont réservées aux clercs et autres érudits, alors que les versions vernaculaires s'adressent plus particulièrement au lectorat féminin de la noblesse et d'une classe bourgeoise en pleine expansion.

¹ Sur les différents courants dans la réception de l'*Énéide* en Angleterre au Moyen-Âge, voir l'œuvre de Christopher Baswell *Figuring the Aeneid* (*op. cit.*), en particulier le ch. 1, « *Auctores to Auctoritas* : modes of access to Virgil in Medieval England ». Sur les lectures christianisantes de l'épisode, voir Domenico Comparetti, *Vergil in the Middle Ages*, trad. E. F. M. Benecke, Londres, Allen and Urwin, 1966 [1895], en particulier ch. 8, et Pierre Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 1984, vol. 1, ch. IV.

² C'est le titre de la réécriture de la septième *Héroïde* d'Ovide composée par Chaucer dans sa *Legend of Good Women* (1386-1388). Comme on aura l'occasion de le noter plus loin, Chaucer y mêle la source ovidienne explicite avec des éléments tirés de l'*Énéide*.

³ Baswell note par exemple comment les deux courants se recoupent et se rejoignent dans la réalité. Il mentionne ainsi comment, au XIV^e siècle, les jeunes hommes de la bourgeoisie et de la noblesse ont pu rencontrer les lectures allégoriques et moralisantes de l'*Énéide* au cours de leur éducation, tout en étant lecteurs par ailleurs des différentes versions vernaculaires qui circulent dans les Îles Britanniques à la fin du Moyen-Âge (Baswell, *op. cit.*, p. 6 et p. 137 sqq.).

Or le programme d'imitation littéraire qui, on l'a vu, distingue les « premières traductions » britanniques de l'*Énéide*, implique de la part des traducteurs la prise en compte de ces deux tendances concurrentes dans la réception du livre IV. En effet, dans la mesure où les traducteurs revendiquent pour leur œuvre le statut de « poésie », ou qu'ils la présentent tout au moins comme un divertissement édifiant, ils se doivent de reprendre les interprétations exemplaires ou allégoriques de l'épisode établies à travers les différents commentaires du texte. En parallèle, en offrant un texte en langue vernaculaire, les traducteurs ne peuvent ignorer les attentes d'un lectorat familiarisé avec les réécritures courtoises de la « légende de Didon », et avec une interprétation du livre IV parfois en contradiction directe avec la lecture exemplaire véhiculée par les commentaires savants.

On s'efforcera de montrer dans ce chapitre que la manière dont les traducteurs abordent les difficultés ainsi rencontrées est indissociable de la réflexion sur le genre épique qui marque alors les Îles Britanniques. On a vu comment les traductions du livre IV de l'*Énéide* étaient le lieu d'une interrogation constante sur les modalités formelles de l'épopée. De même, les choix génériques et interprétatifs embrassés par les traducteurs se comprennent au mieux si on les replace dans le contexte d'un questionnement permanent sur les codes esthétiques et interprétatifs d'un genre en pleine formation⁴. Comme l'a montré Craig Kallendorf dans *In Praise of Aeneas*, on assiste en effet chez les humanistes italiens à un véritable renouveau du commentaire virgilien, selon lequel le genre épique est défini selon les catégories oratoires de l'éloge et du blâme⁵. Bien que cette interprétation de l'épopée ne soit pas réellement nouvelle – le très influent commentateur du IV^e siècle Servius Honoratus avait en effet défini l'une des fonctions du poème en termes d'« éloge » du héros – elle prend une dimension particulièrement importante dans le programme humaniste de lectures des

⁴ La plupart des historiens des formes littéraires s'accordent en effet pour situer à la Renaissance le développement d'un intérêt spécifique pour les genres littéraires, cette réflexion étant elle-même indissociable de la problématique de la « translatio » et de l'imitation des œuvres antiques. Sur ce point, voir par exemple Rosalie Colie, *The Resources of Kind, Genre Theory in the Renaissance*, (op. cit.), ou Alastair Fowler, « The Formation of Genres in the Renaissance and After », *New Literary History*, 34. 2 (Spring 2003), p. 184-200.

⁵ Ainsi, selon Pétrarque, Boccace ou Landino, l'*Énéide* ne se comprend pleinement que si on lit le poème comme un éloge des vertus que le héros virgilien développe au long de son périple, et une condamnation des vices qu'il rencontre sur son chemin – tels la concupiscence ou la soif du pouvoir, incarnés par Carthage et la reine Didon, ou encore la colère, symbolisée selon eux par le personnage de Turnus. Voir Craig Kallendorf, *In Praise of Aeneas*, op. cit., passim.

classiques, où les textes de l'Antiquité se voient réinterprétés comme de véritables manuels de l'action prudente et vertueuse à l'usage des classes dirigeantes⁶. En Angleterre, l'enracinement d'une telle lecture peut être observé dans la *Defense of Poesie* de Sidney, où le poète élisabéthain cite l'*Énéide* comme exemple de l'utilité politique de l'épopée, genre exemplaire destiné à modeler la conduite de la noblesse :

Onely let Aeneas bee worne in the Tablet of your memorie, how hee governeth himselfe in the ruine of his Countrey, in the preserving his olde Father, and carrying away his religious Ceremonies, in obeying Gods Commaundment, to leave Dido, though not onelie all passionate kindeness, not even the humane consideration of vertuous gratefulnesse, would have craved other of him...⁷

Cette approche explicitement didactique deviendra, par extension, une composante essentielle de l'épopée vernaculaire : Spenser présente par exemple les différents livres de sa *Faerie Queene* (1590-1596) comme autant d'illustrations des vertus chrétiennes, déclarant d'ailleurs que son poème a pour objet de former la noblesse à la vertu et à la discipline : « to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline »⁸.

Il faut alors se demander dans quelle mesure les traductions participent à la définition du poème épique comme genre exemplaire. Le livre IV présente ici un cas particulièrement stimulant dans la mesure où les faits évoqués résistent quelque peu aux lectures exemplaires qui définissent alors le genre épique. La dimension pathétique de la mort de Didon trouble depuis longtemps les lecteurs chrétiens du poème, que la beauté du texte pousse à la pitié malgré le double péché mortel dont la reine de Carthage se rend coupable en joignant le suicide à l'adultère⁹. Une autre pierre d'achoppement concerne la nature de l'union entre Didon et Énée, qui chez Virgile demeure des plus ambiguës ; les commentateurs humanistes auront tendance à conclure qu'il n'y a pas eu mariage entre les deux héros – sans quoi Énée

⁶ Sur l'humanisme et son usage pédagogique des textes antiques, voir en particulier les analyses d'Anthony Grafton et Lisa Jardine, tels *From Humanism to the Humanities : Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe* (London, Duckworth, 1986) ou encore « 'Studied for Action' : How Gabriel Harvey read his Livy », *Past and Present*, 129.1 (1990), p. 30-78.

⁷ Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, op. cit., p. 231-232.

⁸ Edmund Spenser, lettre de 1589 à Sir Walter Raleigh, cité par Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, op. cit., p. 169.

⁹ C'est le passage célèbre des Confessions de Saint Augustin où l'évêque d'Hippone évoque les larmes qu'il versait en lisant le récit de la mort de Didon. Voir *Confessions*, I, 13 (20) (trad. Louis de Mondadon, Paris, Seuil, 1982, p. 42-43).

serait à son tour coupable d'adultère en abandonnant Didon – mais que son départ représente le triomphe de la « piété », vertu qui lui fait préférer la volonté divine à toutes les attaches terrestres. C'est bien cette lecture que propose Sidney dans le passage cité ci-dessus. On remarquera ici que tout en paraphrasant Boccace¹⁰, le poète se livre à un développement significatif sur le livre IV, témoignant à la fois de l'influence du modèle humaniste et de la vivacité des interprétations concurrentes dans l'Angleterre élisabéthaine. On analysera donc ici les stratégies déployées par les traducteurs britanniques tout au long du XVI^e siècle face aux difficultés interprétatives posées par le texte virgilien. Pour cela, on portera une attention particulière aux transformations opérées par la traduction elle-même, tout en mettant en valeur les éléments de paratexte (préfaces, postfaces, notes marginales) destinés à guider le lecteur et encadrer son interprétation du texte¹¹.

Il faut noter par ailleurs que, si la dimension exemplaire de l'épopée est alors particulièrement mise à l'honneur, la notion de « poésie », telle que définie dès la fin du Moyen-Âge, n'en est pas moins reliée à la tradition des interprétations allégoriques de des poèmes antiques. Dans quelle mesure la tâche de « translatio » embrassée par les traducteurs s'attache-t-elle à cet aspect de la signification traditionnelle du texte ? On tâchera de mettre en valeur la position des différents traducteurs quant à la possibilité – et la légitimité – d'en offrir le détail au lectorat élargi des traductions.

Si la contribution des traducteurs à la définition des codes interprétatifs de l'épopée peut donc se lire selon la problématique caractéristique de la « translatio », il importe de souligner ici que les procédés de filiation textuelle et interprétative à l'œuvre dans les traductions ne suivent pas nécessairement la trajectoire linéaire que suppose le discours sur le « transfert » de la culture antique. C'est ce que semblent vouloir souligner les versions théâtrales de l'épisode qui paraissent à la fin du XVI^e siècle. À rebours des traductions à

¹⁰ On retrouve en effet une formulation très proche de l'exemplarité de l'épopée dans la *Généalogie des Dieux de Boccace*. Voir Kallendorf, « Cristoforo Landino's *Aeneid* and the Humanist Critical Tradition », *Renaissance Quarterly*, 36.4 (1983), p. 530.

¹¹ La notion d'« encadrement » de la lecture renvoie ici à la fois à la réalité physique du commentaire qui encadre le texte et à la création de cadres herméneutiques destinés à empêcher toute dérive interprétative. Notre analyse des éléments de paratexte est en partie inspirée des méthodes proposées par William W. Sights dans *Managing Readers. Printed Marginalia in English Renaissance Books*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

dimension exemplaire, *The Tragedy of Dido, Queene of Carthage*, composée par Christopher Marlowe dans les années 1580 et publiée par Thomas Nashe en 1594, offre une réécriture ironique de l'épopée, où, tout en mettant en scène les modalités littéraires de la *translatio*, Marlowe en exploite les capacités de dérive textuelle et interprétative. Quelques années plus tard, la comédie satirique *Poetaster* de Ben Jonson, inscrite toute entière sous le signe de l'imitation littéraire, culmine en une « scène de traduction », où un passage crucial du livre IV de l'*Énéide* – l'union des héros et leur dénonciation par la Renommée – est lu sur scène en version anglaise. On a choisi d'étudier ces métamorphoses théâtrales de l'épisode, non seulement parce qu'elles répondent à la logique de l'imitation, mais aussi parce qu'elles révèlent un questionnement particulièrement aigu, à la fin du XVI^e siècle, sur le rapport à la source virgilienne, sur le statut du traducteur comme imitateur et sur celui de l'œuvre d'imitation.

Nous verrons ainsi comment les traductions du livre IV de l'*Énéide* offrent un exemple frappant des tensions qui marquent la pratique littéraire de l'imitation, où l'œuvre nouvelle se voit pour ainsi dire partagée entre la fonction référentielle qu'implique alors le statut de « poésie », et une conscience marquée envers la dimension artificielle du texte comme fruit de l'exercice poétique et rhétorique de l'« imitatio ». C'est cette ambivalence qui sera ici l'objet de notre étude, où l'on soulignera comment la traduction de l'*Énéide*, tantôt présentée comme un véhicule de la « sentence » virgilienne, tantôt lieu de mise en scène des modalités littéraires de l'imitation, participe à la réflexion sur le genre éminemment dérivatif de l'épopée vernaculaire qui se développe dans les Îles Britanniques tout au long du XVI^e siècle.

Nous montrerons dans un premier temps comment les traducteurs du livre IV de l'*Énéide*, en revendiquant le statut de « poésie », contribuent à la définition des codes interprétatifs de l'épopée selon le schème de la *translatio studii*. Dans un second temps, l'étude des réécritures dramatiques de l'épisode par Marlowe et Jonson nous permettra de mettre en valeur les procédés d'une imitation « dialectique »¹², où la mise en scène d'un

¹² Selon la typologie de l'imitation présentée par Thomas Greene dans *The Light in Troy*, *op. cit.*, p. 38-49. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

rapport complexe à des sources littéraires multiples devient l'occasion de revendiquer l'originalité paradoxale de l'œuvre d'imitation.

A. La traduction comme « poésie » : les traductions du livre IV de l'*Énéide* et la « translation » des codes interprétatifs épiques.

1. La traduction de l'*Énéide* et ses lecteurs : Douglas et la formation de l'« horizon d'attente » interprétatif de l'épopée en langue vernaculaire.

Dans son étude de la notion de genre littéraire et son impact sur la lecture des œuvres littéraires¹³, le théoricien de la réception Hans-Robert Jauss définit l'« horizon d'attente » d'une œuvre comme l'ensemble des facteurs appelés à déterminer son interprétation par un lectorat donné. Parmi les éléments qui constituent cet « horizon », on retiendra par exemple l'expérience préalable que le public peut avoir du genre adopté par l'auteur, les connaissances que ce dernier suppose de la part du public quant aux formes et aux thématiques abordées dans le texte, ou encore les fonctions politiques et sociales que l'œuvre est appelée à remplir dans un contexte historique précis¹⁴. Chez Jauss, la notion d'« horizon d'attente » est intimement liée à celle des différents genres littéraires, et tout en particulier aux programmes formels et interprétatifs spécifiques qui leur sont associés.

Or comme nous avons eu l'occasion de le remarquer, les milieux littéraires britanniques sont marqués, tout au long du XVI^e siècle, par un débat des plus vifs sur la question du genre épique et les modalités de sa « translation » dans la littérature vernaculaire. Ainsi, de même qu'on a vu les traducteurs de l'*Énéide* participer activement à la réflexion sur des codes formels de l'épopée vernaculaire, on peut souvent déceler dans leur œuvre un effort pour définir un « horizon d'attente » interprétatif propre au genre nouveau que représente alors l'épopée virgilienne en traduction.

¹³ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁴ Pour les premières formulations de la notion d'« horizon d'attente », voir Jauss, *op. cit.*, p. 49 sqq. L'importance des fonctions politiques et historiques du texte dans la définition de sa réception est développée dans sa « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 257-262.

Une des questions majeures qui se pose pour les « premiers traducteurs » de l'*Énéide* concerne en effet l'« expérience préalable » que le lectorat visé avait pu avoir du poème virgilien. Comme on l'a vu, la tradition médiévale de lecture du texte est profondément marquée par l'usage des médiations textuelles, qu'il s'agisse des commentaires savants, dans le cas des lecteurs plus doctes, ou, dans le cas du lectorat vernaculaire, des différentes réécritures du poème. Ainsi, dans les cas où les traducteurs s'adressent à un lectorat élargi, il leur faudra déterminer la place de leur œuvre dans le continuum interprétatif qui se déploie, pour ainsi dire, entre les commentaires savants du livre IV de l'*Énéide* et les réécritures telles que la « Legend of Dido » de Chaucer. C'est aussi en relation avec ces différentes traditions que les « premiers traducteurs » auront à indiquer les codes interprétatifs à appliquer par les différentes catégories de lecteurs qui composent leur public.

C'est un tel souci qui semble en grande partie motiver les nombreux prologues qui marquent l'*Eneados* de Gavin Douglas. On a vu comment ces textes liminaires y jouent le rôle d'art poétique, ou, le cas échéant, d'art de la traduction. C'est aussi dans les prologues que l'on voit le traducteur s'adresser aux différents groupes de lecteurs qui composent son lectorat, pour leur indiquer les codes de lecture applicables à son œuvre. L'évêque de Dunkelk s'adresse d'abord au lectorat savant, incarné par son mécène, Lord Sinclair, qu'il présente comme un véritable modèle d'érudition¹⁵. On devine aussi que le traducteur a en tête ses confrères du clergé, pour qui les interprétations allégoriques du poème étaient certainement bien connues. C'est ainsi qu'il insiste sur la difficulté de la « sentence » cachée de l'épopée, et qu'il invite le lecteur lettré à sonder les « profondeurs » du texte virgilien, et reconnaître les enseignements qui se cachent sous le « sombre nuage » de la fiction¹⁶. Dans le cas du livre IV de l'*Énéide*, on voit le traducteur renvoyer ces lecteurs à leur « expérience préalable » de lecture de l'*Énéide* : le prologue au livre IV reprend en effet explicitement l'association de Didon à la concupiscence, dont on a vu qu'elle était la marque des commentaires médiévaux

¹⁵ Il le compare en effet pour son amour des livres au roi antique Ptolémée, fondateur de la légendaire bibliothèque d'Alexandrie. *Op. cit.*, p. 6, v.15-16.

¹⁶ « under the cluddes [clouds] of dirk [dark] poetry ». *Op. cit.*, p. 9, v. 15.

du poème¹⁷. Douglas semble aussi faire allusion à la tradition de lecture du poème en termes de philosophie de la nature lorsqu'il décrit la passion amoureuse dans les termes de la théorie des humeurs¹⁸, et qu'il renvoie son lecteur aux *Géorgiques* de Virgile, texte qui était alors réputé chez les doctes comme un véritable manuel de philosophie naturelle¹⁹.

Le livre IV de l'*Énéide* et son association traditionnelle avec le thème de la passion amoureuse donne aussi à Gavin Douglas l'occasion de définir son œuvre par rapport à la tradition vernaculaire des réécritures du poème. Le traducteur s'en prend directement à Chaucer, dont l'œuvre est alors reconnue comme un véritable monument de la littérature vernaculaire²⁰, en objectant que son interprétation du passage cause le plus grand tort à Virgile. En effet, dans « The Legend of Dido », Chaucer, sous couvert de traduire la septième *Héroïde* d'Ovide, avait attribué à Virgile lui-même l'interprétation ovidienne du passage,

¹⁷ Le commentaire du IV^e siècle attribué à l'évêque Fulgence présentait ainsi l'*Énéide* comme une allégorie des âges de la vie, le livre IV correspondant à la jeunesse et ses désordres amoureux. C'est cette interprétation très influente que reprendra le commentaire du XII^e siècle attribué à Bernard Sylvestre, où l'association de la reine de Carthage à la passion amoureuse est résumée en un lapidaire « Dido, id est libido ». *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Virgil Commonly Attributed to Bernardus Sylvestris*, éd. J. Jones and E. Jones, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977, p. 12. Chez Douglas, 'le Prologue au livre IV s'ouvre sur une invocation de Vénus, présentée d'emblée comme une force néfaste, dont le « joyeux malheur » (« joly wo ») fait passer du désir (« plesance ») à la concupiscence (« lust »), pour se finir en pénitence (« endit with pennance »). *Op. cit.*, p. 164, v. 6-7.

¹⁸ Douglas se livre à une évocation sur plusieurs strophes des causes physiologiques de la passion amoureuse, humeur chaude qui prend son origine dans le cœur et s'étend à tous les membres (« ane kyndlie passion, engenerit of heit / Kendlit in the hert, oursprendand all the cors ». *Op. cit.*, p. 168, v. 8-9). Cette interprétation est sans doute héritée d'un commentaire de l'*Énéide* datant du XII^e siècle où l'auteur, identifié comme Bernard Sylvestre, offrait une interprétation semblable de l'épisode. Sylvestre fait en effet de Didon un emblème de la passion amoureuse, et donne à lire le texte comme une allégorie de la physiologie de l'amour, incorporant à son commentaire les principes de la médecine de Galien alors nouvellement mise à l'honneur dans le monde chrétien. Le feu qui dévore Didon et la garde éveillée après le banquet représente ainsi l'effet des humeurs chaudes qui, provoquées par la nourriture et le vin, entretiennent le désir. De même, la mort de Didon sur le bûcher est interprétée comme une allégorie de la mort du désir, qui, une fois ses ardeurs consumées (ou consommées), se réduit aux seules pensées. Voir *The Commentary on the First Six Books*, *op. cit.*, p. 12 et 25 respectivement.

¹⁹ Sur les *Géorgiques* comme philosophie de la nature, voir par exemple Margaret Tudeau-Clayton, *Jonson, Shakespeare and Early Modern Virgil*, *op. cit.*, p. 86 sqq.

²⁰ Les œuvres de Chaucer sont en effet parmi les premières à être mises sous presse dans les années 1470 et 1480 par William Caxton, pionnier de l'imprimerie anglaise. Richard Pynson, « imprimeur du roi » Henri VIII, publiera un premier recueil des œuvres de Chaucer en 1526, suivi par William Thynne en 1532 (*The workes of Geffray Chaucer newly printed, with dyuerse workes whiche were never in print before*). Chaucer représente l'auteur anglais dont les œuvres sont le plus fréquemment imprimées tout au long des XVI^e et XVII^e siècles. Sur les différentes éditions des œuvres de Chaucer, voir par exemple Tim William Machan, « Texts », *A Companion to Chaucer*, éd. Peter Brown, Oxford, Blackwell, 2002, p. 428-432.

rendant ainsi Énée coupable de trahison autant que de cruauté²¹. Douglas invite au contraire son lecteur à voir dans l'attitude du héros une marque de sa « piété » exemplaire :

Was he forsworne ? (...)
 Reid the ferd buik qyhar quene Dido is wraitht
 There sal ye fynd Enee maid never aitht,
 Promit, nor band with hir for to abyde ;
 Thus him to be mansworne ma never betyde,
 Nor nane unkyndness schew for to depart
 At the bidding of Jove with reuthfull hart,
 Sen the command of God obey suld all....²²

Tout en remettant en question le précédent chaucérien, le traducteur soulève par ailleurs la question du lectorat féminin auquel la *Legend of Good Women* en est ouvertement associée. En effet, dans le prologue de cette œuvre, Chaucer met en scène sa réécriture des *Héroïdes* d'Ovide comme un pensum qui lui est imposé, lors d'un songe, en réparation pour les éléments misogynes contenus dans ses œuvres précédentes²³. Douglas fait allusion à cet élément du poème en notant *cum grano salis* que c'est son amour pour la gent féminine qui a poussé le poète anglais à interpréter le livre IV de l'*Énéide* à la faveur de la reine Didon : « for he was ever, God wait, wemenis friend »²⁴.

Par delà la question précise du livre IV, la référence au lectorat féminin semble avoir pour fonction la mise à distance de la littérature courtoise et des modes littéraires et interprétatifs qui représentent, au moment de la traduction, l'« expérience préalable » que le lectorat féminin, entre autres, avait pu avoir de l'épisode virgilien. Deux stratégies majeures se dégagent ici dans la définition des modalités génériques de l'*Eneados* par rapport à cette tradition littéraire. En associant Chaucer au lectorat féminin, Douglas joue d'abord sur la distinction entre le « making », qui désigne alors les genres vernaculaires à fonction de

²¹ « Glorie and honour, Virgil Mantoan / Be to thy name ! / And I shal, as I can / Folwe thy lanterne, as thow go byforn, / How Eneas to Dido was forsworn ». « The Legend of Dido », *The Riverside Chaucer*, éd. Larry Dean Benson, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 608, v. 926-927.

²² Douglas, *op. cit.*, p. 16-17, en particulier v. 9-15. [A-t-il manqué à sa parole ? (...) / lisez donc le quatrième livre (...) / vous y trouverez qu'Énée n'avait jamais fait de serment/ ni de vœu, ni de promesse de rester avec elle / C'est pourquoi on ne peut en aucun cas considérer qu'il se parjure / ou qu'il fait preuve de cruauté lorsqu'il part / selon l'ordre de Jupiter, et le cœur lourd, / — puisque nous devons tous obéir à la volonté divine...].

²³ Chaucer, *The Legend of Good Women*, dans *The Riverside Chaucer*, *op. cit.*, p. 603. Sur *The Legend* et le lectorat féminin, voir par exemple Michael Calabrese, *Chaucer's Ovidian Arts of Love*, Gainesville, The University Press of Florida, 1994, p. 18.

²⁴ Douglas, *op. cit.*, p. 17, v. 21.

divertissement traditionnellement destinés aux femmes, et la « poésie » regroupant les modes littéraires nobles, porteurs d'enseignement religieux ou philosophiques profonds. Or on a vu que le Prologue au livre I repose en grande partie sur l'affirmation du statut de « poésie » de la traduction. Ainsi, en reléguant la tradition chaucérienne au rang du « making », le traducteur semble dégager un nouvel espace interprétatif pour le mode littéraire spécifique que représente l'épopée virgilienne en traduction.

La seconde stratégie est à l'œuvre dans le prologue au livre IV de l'*Eneados*, où le traducteur s'adresse directement au lectorat présumé de Chaucer. Après un long « prêche » à l'attention des « verts damoiseaux » et « jeunes vierges » sur les dangers de la passion amoureuse, Douglas s'adresse directement aux dames de la noblesse, en les invitant à contempler la « chute » de Didon :

Allas, thi dolorous cace and hard myschance !
 From blis to wo, fra [from] sorow to fury rage
 Fra [from] nobilnes, welth, prudence and temperance
 In brutal appetite fall, and wild dotage ;
 Da[u]nter of Affrik, Quene fonder [founder] of Carthage
 Umqhuile [once] in riches and schynyng gloir[glory] ryngyng,
 Throw fuliche [foolish] lust wrocht [wrought] thi awn undoing.²⁵

Les termes de « cace », « mischance », et plus loin « tragedy », renvoient ici au genre de la « tragédie » médiévale. Ce mode littéraire, dérivé de la tradition antique, consistait en effet à évoquer, sans avoir nécessairement recours à une forme théâtrale, la fortune changeante des personnages illustres. L'exemple le plus fameux – le traducteur écossais y fait d'ailleurs plusieurs fois allusion – en est le *De Casibus* de Boccace, suite de poèmes où sont évoquées la gloire et la chute des figures historiques, bibliques ou mythologiques de renom²⁶. En présentant l'épisode du livre IV en termes d'une « tragédie » de la passion amoureuse, Gavin Douglas renvoie donc ses lecteurs – et lectrices – à un genre qui leur est connu, et dont les codes interprétatifs sont alors offerts comme une alternative à la lecture courtoise de l'épisode. On notera d'ailleurs que Douglas ne dénie pas la dimension pathétique du sort de Didon : il mentionne le précédent illustre des larmes que Saint Augustin avait versé sur elle,

²⁵ Douglas, *op. cit.*, p. 171, v. 1-7.

²⁶ Le *De Casibus* avait été traduit en anglais par Lydgate sous le titre *The Fall of Princes*. (1431-1438).

et déploie à son tour toutes les ressources rhétoriques du pathétique²⁷. Cependant, alors que, depuis Ovide jusqu'à Chaucer, en passant par les nombreuses réécritures vernaculaires de l'épisode, le pathos était au service d'une lecture favorable à Didon²⁸, Douglas en fait ici un ressort de la lecture exemplaire : selon les codes de la « tragédie » en effet, le lecteur est invité à s'identifier avec la chute du héros pour mieux en tirer les leçons, et éviter ses erreurs²⁹. Ainsi, par la récupération et l'inflexion des codes interprétatifs connus du lectorat féminin, le traducteur contribue à sa définition de l'épopée comme genre noble porteur d'enseignements moraux, et partant supérieur aux réécritures courtoises du texte virgilien.

C'est enfin auprès de son lectorat cible par excellence, à savoir les hommes de la noblesse, que le traducteur est le plus éloquent dans la définition de la fonction exemplaire de l'épopée. Selon lui, Énée représente en effet le modèle des vertus que tout noble doit posséder :

For every vertu belangand [belonging to] a noble man,
This ornaith poet bett[e]r than any can
Payntand descrivis [describes] in persoun of Eneas³⁰

Cette interprétation révèle sans aucun doute l'influence du modèle d'interprétation du poème comme « éloge d'Énée » développé par les humanistes italiens. Boccace et Landino, auxquels on doit la formulation la plus cohérente du modèle, reviennent souvent sous la plume du traducteur, au fil de ses prologues et autres pièces liminaires. C'est sans doute à eux

²⁷ Douglas, Prologue au livre I, *op. cit.*, p. 171, v. 25-26. Les monologues de Didon sont par ailleurs ponctués des exclamations « lo ! » et « alas ! » qui renvoient directement au genre de la complainte. Voir par exemple p. 194-195 : « Quhat ! will thow flee fra me ? alace ! alace !... »

²⁸ Dans *the House of Fame* (1379-80), Chaucer intègre par exemple à sa réécriture des *Métamorphoses* une longue complainte de Didon, elle-même tirée de *l'Ovide Moralisé* du XIV^e siècle, œuvre de compilation à partir du texte ovidien sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Voir *The House of Fame*, Book I, v. 296-360, *The Riverside Chaucer*, *op. cit.*, p. 351-352.

²⁹ Dans *Reading Dido. Gender, Textuality and The Medieval Aeneid*, (*op. cit.*), Marilyn Desmond évoque cette réorientation du pathétique en termes de « mise entre parenthèses » : « Douglas refers to such an affective reading of Dido in order to bracket it ». *Op. cit.*, p. 187. Voir aussi Baswell, *op. cit.*, ch. 5, « Containing Dido », p. 184 sqq.

³⁰ Douglas, *op. cit.*, p. 13, v. 19-32.

qu'il fait allusion, en plus du précédent célèbre que représente Servius, lorsqu'il déclare :

[Chaucer] hes greitlie the prince of poets grevit [grieved]
For, as said is, Virgill did diligence,
But spot of cryme, reproche, or ony offence
Eneas for to loife [praise] and magnify...³¹

On notera que la définition de la fonction exemplaire de l'Énéide comme « éloge d'Énée » est ici encore formulée à propos du livre IV. Selon Douglas en effet, c'est la conception de l'épopée selon ce mode oratoire qui doit guider le lecteur dans l'interprétation de ce passage épique : si l'*Énéide* représente un éloge d'Énée, il est impossible que le héros ait manqué à sa parole envers Didon.

La traduction elle-même répond à cette orientation. Un exemple révélateur en est le passage crucial où Virgile évoque l'union des héros. Dans le texte original, la nature de leur relation est éminemment ambiguë ; bien qu'Énée nie par la suite qu'il y ait eu un quelconque vœu de mariage entre eux, leur union est évoquée avec force allusions aux rites nuptiaux antiques, en une mise en scène présidée par Junon, déesse du mariage (« pronuba Juno »)³². Or contrairement à son usage presque systématique de l'amplification et de la paraphrase explicative³³, Douglas rend ce passage de manière assez obscure, et ne traduit notamment pas l'adjectif « pronuba » : « Erth, the first modir [mother], maid a token of wo / And eik of wedlok the pronuba Juno... »³⁴. Il semblerait que le traducteur ne souhaite pas révéler au traducteur non latiniste le fait que Junon était précisément présente en sa qualité de « marieuse ». L'omission est rendue d'autant plus significative que, quelques vers plus loin, Douglas traduit la « faute » de Didon, qui chez Virgile pourrait tout autant désigner le remariage d'une veuve, en termes de « crime honteux » : « hir cryme of oppyne [open]

³¹ Douglas, *op. cit.*, p. 16, v. 22-25.

³² *Énéide* IV, v. 166.

³³ Douglas inclut habituellement à sa traduction des explications sur les différentes divinités mythologiques (voir par exemple dans ce passage « nymphes, hait [called] Oreades »). Dans son étude sur l'Eneados, Priscilla Bawcutt évoque cette pratique en termes de « commentaire dans la traduction », et la relie aux pratiques pédagogiques de paraphrase et commentaire alors en usage dans les milieux scolaires (*Gavin Douglas : A Critical Study*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1976, p. 118). Voir aussi Margaret Tudeau-Clayton, « Supplementing the *Aeneid* », *op. cit.*, p. 512.

³⁴ *Op. cit.*, p. 185, v. 25-26

schame »³⁵. Tout semble donc converger pour effacer les ambiguïtés du texte, et soutenir une lecture univoque à la gloire du héros troyen.

L'interprétation en termes d'« éloge d'Énée » oriente très clairement la réception de la traduction elle-même au cours du XVI^e siècle. Lorsque l'éditeur écossais Richard Copland publie en effet à Londres, en 1553, la première édition imprimée de *l'Eneados*, il dote le texte de nombreuses notes marginales explicitement destinées à mettre en valeur la dimension exemplaire du héros virgilien. Ainsi, en marge des vers du Prologue consacrés à évoquer la perfection morale d'Énée, on peut lire : « Eneas a mirror to every gentle and noble man »³⁶. Le livre IV lui-même fait l'objet d'annotations marginales dans le même sens. En regard de la réponse d'Énée aux invectives de Didon, le commentateur reprend presque *verbatim* l'interprétation du passage indiquée par Douglas dans le Prologue au livre I : « Eneas gentyl and humane answeare to the quene shawing that he departs not be his gud wyll, but be the command of God, quhuilk [which] every creature should be [by] all reason obey... »³⁷. Quelques pages plus loin, en regard du passage où l'on voit Énée demeurer inflexible aux supplications de Didon, on peut lire le commentaire suivant : « Eneas like a wys [wise] and constant prynce overcummis his affectyons with reson »³⁸. Quant à la scène de l'union du héros avec Didon dans la grotte, l'éditeur du volume de 1553 la supprime tout simplement, sans fournir aucune indication au lecteur sur l'existence même de ce passage³⁹.

Le cas de de *l'Eneados* est ici représentatif des enjeux nouveaux que représente la dédicace de la traduction à un lectorat élargi. En réclamant pour son texte le statut de « poésie », on voit ainsi le traducteur écossais répondre aux attentes du lectorat savant tout en définissant auprès des lecteurs vernaculaires un « horizon d'attente » spécifique au genre

³⁵ Douglas, *op. cit.*, p. 186, v. 5-6. Pour une analyse plus poussée du « crime » de Didon, voir Marilyn Desmond, *op. cit.*, ch. 5, p. 182 sqq.

³⁶ Douglas, *op. cit.*, p. 13, v. 19-21. (Les notes de l'édition de 1553 sont reproduites dans l'édition de John Small).

³⁷ Douglas, *op. cit.*, p. 195-196.

³⁸ Douglas, *op. cit.*, p. 199.

³⁹ On passe ainsi directement de la scène de la chasse à l'évocation de la fureur de Iarbas, rival d'Énée. *The .xiii. bukes o f En eados of th e famo se poete Virg ill tra nslatet o ut o f La tyne verses in to Scottish metir, o p. cit.*, sig. M.4^v et [M.5]^r.

nouveau que représente ici l'épopée virgilienne en traduction. La construction de cet horizon repose d'une part sur l'importation du modèle italien de l'« éloge d'Énée » tel que développé par Boccace ou Landino, et d'autre part sur la récupération des codes interprétatifs connus du lectorat, en particulier la tradition des « exempla » telle que développée par exemple dans le genre de la tragédie médiévale⁴⁰.

La réception de cette traduction dans l'Angleterre des années 1550 témoigne à son tour de l'enracinement de la valeur exemplaire ainsi attribuée aux versions anglaises de *l'Énéide*. En effet, la notion de « miroir » évoquée dans cette édition renvoie à un genre de la littérature didactique particulièrement populaire dans l'Angleterre de l'ère Tudor. Le terme se rencontre souvent pour désigner des œuvres spécifiquement dédiées au lectorat de la noblesse, sinon au lecteur royal lui-même. Le genre n'est pas inconnu des traducteurs ici à l'étude : en 1559 paraît en effet le *Mirror for Magistrates* édité par William Baldwin, et auquel contribue le traducteur de *l'Énéide* Thomas Phaer⁴¹. Près de vingt ans plus tôt, Surrey avait appliqué le terme aux paraphrases des psaumes pénitentiels composées par Thomas Wyatt : « Where Rewlers may se in a myrrour clere / The bitter frewte of false concupyscence... »⁴². Lorsque Surrey fait donc circuler, au cours des années 1530, sa version du livre IV de *l'Énéide*, on peut supposer qu'il offre à son tour à la noblesse des milieux de cour henriciens un « miroir » sur lequel modeler sa conduite. William Owen reprendra d'ailleurs cette rhétorique en 1557 lorsqu'il dédiera *The Fourth Booke of Surrey* à Thomas Howard, fils du poète et nouveau porteur du titre⁴³. De même, Phaer aura à cœur de souligner l'utilité de son œuvre envers les « gentilshommes et les dames » de la cour de Marie Tudor. C'est bien cette logique de l'utilité

⁴⁰ La « tragédie » n'est cependant pas le seul vecteur de la lecture « exemplaire » des figures mythologiques antiques. Selon l'analyse de Beryl Smalley (*English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1960), les personnages de *l'Énéide*, et en particulier Didon, sont cités à titre exemplaire dans les prêches des frères franciscains dès le XIV^e siècle. Pour l'usage des *exempla* virgiliens dans la prédication, voir aussi Baswell, *op. cit.*, p. 163 sqq.

⁴¹ Phaer est en effet l'auteur du poème « Owen Glendower » dans l'édition de 1559. A myrroure for magistrates Wherein may be seen by example of other, with howe greuous plagues vices are punished: and howe frayle and vnstable worldly prosperitie is founde, even of those, whom fortune seemeth most highly to fauour. Londres, 1559, sig. f.i^r sqq.

⁴² Voir « On Wyatt and his Penitential Psalms », dans Wyatt, *The Critical Heritage*, éd. Patricia Thomson, London, Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 28 et l'analyse de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, *op. cit.*, p. 120.

⁴³ Sessions, *op. cit.*, p. 268.

politique de la « poésie » qui sous-tend, on l'a vu, la lecture exemplaire de l'*Énéide* présentée par Sidney dans sa *Defense*. On se demandera donc ici dans quelle mesure et par quels moyens les traducteurs de l'*Énéide*, en particulier Surrey et Phaer, contribuent à la définition des fonctions politiques et sociales de la traduction comme « miroir » pour la noblesse anglaise du XVI^e siècle.

2. « Just Aeneas » : adaptation et exemplarité chez Surrey et Phaer.

Bien que cette remarque relève presque du lieu commun, il est néanmoins important de souligner à quel point les traducteurs procèdent ici à l'adaptation de l'imaginaire virgilien à la réalité connue de leur lectorat. Comme il a été précédemment noté⁴⁴, ces derniers adoptent en effet le principe de la naturalisation du texte original, en transposant les catégories sociales de la Rome antique dans l'Écosse de Jacques VI, ou dans l'Angleterre des Tudor. Ainsi, les termes latins « dux », et « princeps », désignant avant tout un chef militaire, sont rendus chez Douglas par « prynce », « king », ou « baroun », auxquels se voient d'ailleurs presque inévitablement affixés les adjectifs « noble », « great », « wyse », etc⁴⁵. De même, chez Surrey, Énée est appelé « Troiane Prince »⁴⁶, et la suite de Didon, « primi / Poenorum » dans le texte latin, est désignée sous le nom de « Carthage Lordes »⁴⁷. Phaer pour sa part traduit « dux » et « heros » par « Troian Duke », et la suite de Didon, par « The Troian Peeres ». L'adaptation des réalités antiques au monde connu du lectorat est d'ailleurs particulièrement visible chez Phaer, qui transforme par exemple les nymphes en « fairies », et les festivités d'Apollon, en « country feast » de l'ère Tudor :

Most lyke onto Apollo cleere, whan to his contrey land
To Delos down he comes ...
And feastes among his countrey lordes and bankette great doth make,
The dauncers do disguyse them selves (...) ⁴⁸

⁴⁴ Voir ch. 1, B.2.

⁴⁵ Voir par exemple Baswell, *op. cit.*, p. 278-279, et Desmond, *op. cit.*, p. 188-189.

⁴⁶ Pour « dux... Troianus » (*Énéide* IV, v. 165) ; Surrey, *op. cit.*, p. 19, v. 208.

⁴⁷ *Énéide* IV, v. 133-134 : Surrey, *op. cit.*, p. 17, v. 170.

⁴⁸ Phaer, *op. cit.*, p. 161, v. 154-158.

La transposition du monde antique ici à l'œuvre s'inscrit en droite ligne des réécritures médiévales de l'épopée : on pensera par exemple au *Roman d'Eneas*, poème du XIII^e siècle où Énée est transformé en modèle de « chevalerie ». La tradition iconographique va dans le même sens : les illustrations de la *Chronique d'Histoire Ancienne*, compilation du XIV^e et XV^e siècle où se voit relatée l'« histoire de Didon », représente cette dernière comme une dame de l'époque⁴⁹. On observe ce phénomène jusque dans les illustrations de l'édition humaniste de l'*Énéide* publiée à Strasbourg par Sebastian Brant en 1500, et qui circulait sans aucun doute dans les Îles Britanniques au cours du XVI^e siècle⁵⁰.

Si les traducteurs reprennent donc ici une tradition bien établie, on ne manquera de noter que la transposition du monde antique répond aussi à la logique de l'imitation telle que définie plus haut, en particulier l'impératif de pertinence qui sous-tend alors la traduction des classiques de l'Antiquité. On a vu en effet comment, selon le modèle érasmien dont l'influence est alors indiscutable, l'adaptation aux codes idéologiques et sociaux de la culture d'arrivée est conçue comme une manière de reproduire l'« efficace » du texte auprès du lectorat visé. De plus, l'identification du monde virgilien aux milieux aristocratiques de l'Angleterre des Tudor répond à un enjeu politique précis. En effet, en participant à la « translatio » de la littérature antique, les traductions contribuent aussi au développement de son corollaire politique, la *translatio imperii*. On a vu en effet comment l'*Énéide* est récupérée comme mythe fondateur de la nation anglaise, à travers la figure de Brutus, compagnon d'Énée qui aurait fondé sur l'emplacement de Londres une nouvelle Troie, ou Troynovant. C'est sans doute pour souligner ces origines illustres que le roi Henri VIII fera tendre dans son palais de Hampton Court une tapisserie représentant les scènes clés de l'*Énéide*⁵¹. Selon William Sessions, les traductions virgiliennes de Surrey sont directement reliées à ce contexte. En effet, note-t-il, ces dernières sont composées à une époque où les modèles traditionnels de la chevalerie apparaissent de plus en plus caducs. De même que ses

⁴⁹ Voir Desmond, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁰ Voir le dossier iconographique en annexe.

⁵¹ L'épisode de Didon et Énée y prend d'ailleurs la place centrale. Voir Jerry Brotton, « Carthage and Tunis, *The Tempest* and Tapestry », *The Tempest and its travels*, éd. Peter Hulme and William Howard Sherman, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 135.

adaptations de la poésie pétrarquiste avaient doté les cercles de cour d'un nouveau langage poétique destiné à supplanter les codes de la courtoise, les traductions de l'épopée virgilienne deviennent ainsi un lieu privilégié pour la construction de nouveaux modèles politiques à l'usage de la noblesse⁵². On étendra aisément cette problématique à la traduction de Phaer, dédiée à la reine Marie Tudor et aux mêmes milieux de cour auquel s'adressait, vingt ans plus tôt, le comte de Surrey⁵³.

Or la création de ces modèles à travers la traduction passe par un double travail de « translation ». La transposition des catégories sociales de la Rome antique qui marque ces traductions de manière si notable se double en effet d'une réappropriation sans doute moins visible mais cependant bien spécifique des commentaires marginaux qui accompagnent le texte latin dans les éditions latines de l'*Énéide* alors en circulation. L'exemple sans doute le plus marquant chez Phaer et Surrey en est la traduction de la notion de « piété ». Cette dernière représente en effet un élément clé de l'*Énéide*, au point que Virgile fait de l'adjectif « pius » l'épithète de nature de son héros⁵⁴. À l'époque de la composition de l'*Énéide*, la notion de « pietas », que l'on peut rendre par exemple par « sens du devoir », désignait la fidélité envers les obligations religieuses, politiques et familiales du citoyen romain. Dans le cas du livre IV, c'est au nom de la « pietas » qu'Énée est forcé de quitter Didon : pour le décider à partir, Mercure lui rappelle en effet la volonté de Jupiter, mais aussi ses devoirs envers la mémoire de son père, ainsi qu'envers son fils Iule, destiné à fonder la *gens Iulia* dont l'empereur Auguste sera le dernier rejeton glorieux. De manière significative, Virgile emploie l'épithète au moment même où le héros, assailli de supplications, demeure cependant ferme et conforme sa volonté à celle du dieu :

At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem
solando cupit et dictis auertere curas
multa gemens magnoque animum labefactus amore
iussa tamen diuom exsequitur, classemque reuisit

⁵² Sessions, *op. cit.*, p. 263-264.

⁵³ Sur les enjeux politiques des différentes traductions de l'*Énéide*, voir par exemple Donna B. Hamilton, « Re-engineering Virgil : *The Tempest* and the Printed English *Aeneid* », *The Tempest and its Travels*, *op. cit.*, p. 114-131.

⁵⁴ Pour une analyse transversale du thème et de ses interprétations, voir James Garisson, *Pietas from Vergil to Dryden*, University Park, Pennsylvania University Press, 1992.

(Le pieux Énée désirerait apaiser la malheureuse
et écarter ses tourments par des paroles de consolation
Et pourtant, avec force gémissements, le cœur ébranlé d'amour,
il obéit aux ordres des dieux et va inspecter sa flotte.)⁵⁵

Le thème est repris quelques vers plus loin :

Talibus orabat, talisque miserrima
fletus fertque refertque soror : sed nullis ille mouetur
fletibus, aut uoces ullas tractabilis audit
fata obstant, placidasque uiri deus obstruit auris.

(Ainsi priait-elle; et sa sœur allait et venait, la malheureuse,
et faisait part à Énée de ces pleurs. Mais lui, nulle larme ne l'ébranle ;
intraitable, il n'écoute aucune parole :
les destins s'y opposent, le dieu ferme les oreilles du héros serein).⁵⁶

Au moment où œuvrent les traducteurs britanniques de l'*Énéide*, la notion de « piété » a connu une transformation considérable. Tout d'abord, le terme s'est bien sûr spécialisé pour désigner la dévotion du chrétien et son obéissance à la volonté divine. Par ailleurs, comme l'a démontré l'analyse de James Garrison⁵⁷, c'est de ce même terme qu'est dérivé celui de « pitié », signification qui accentue les difficultés interprétatives du livre IV de l'*Énéide*, puisque le héros y est présenté comme insensible aux supplications de Didon⁵⁸.

En réponse à ces difficultés, les commentateurs italiens de l'*Énéide*, dans leur souci de promouvoir la lecture « à l'éloge d'Énée », tendent à présenter l'épisode comme une évocation pathétique du conflit entre la compassion inspirée par le sort de Didon, et la « piété » qui dicte à Énée son départ. C'est bien ce que l'on observe dans les commentaires sans doute les plus influents dans l'Europe du XVI^e siècle. Il s'agit d'abord des notes marginales dont Cristoforo Landino dote son édition vénitienne des œuvres de Virgile, dédiée en 1491 à Laurent de Médicis, notes qui seront reprises dans la plupart des éditions savantes

⁵⁵ *Énéide* IV, v. 393-396.

⁵⁶ *Énéide*, IV, v. 437-440, traduction légèrement modifiée.

⁵⁷ Garrison, *op. cit.*, ch. 5 : « Love : Dido and *Pietas* in the Early Renaissance », p. 127 sqq.

⁵⁸ La polysémie du terme est d'ailleurs soulignée par Gavin Douglas, qui note dans son commentaire au livre I : « [Aeneas] was that man qhuilk [which], by the common vo[i]ce, was clepit [called] Eneas full of pyetye. And for that Virgill clepis hym swa [so] all thro his buyk [book], and I interpret that term, qhylys [now] for *rewth*, qhylys for *devotion*, qhylys for *pyete* and *compassion*... ». Douglas, *op. cit.*, p. 294.

de l'*Énéide* en circulation au XVI^e siècle⁵⁹. Le second est la paraphrase systématique du texte que l'humaniste lyonnais Josse Bade Ascensius présente, aux côtés du commentaire de Servius, dans ses éditions des œuvres de Virgile⁶⁰.

Dans les deux cas, les notes qui accompagnent le passage ici à l'étude mettent en effet l'accent sur le conflit entre la « piété » et la « pitié ». Un premier exemple est à observer à propos des vers où Virgile évoque la constance du héros : « sed nullis ille mouetur / fletibus, aut uoces ullas tractabilis audit (Mais lui, nulle larme ne l'ébranle ; / intraitable, il n'écoute aucune parole) ». Dans les traductions modernes telles que celle de l'*Énéide Louvaniste*, on voit souvent étendre ici la négation jusqu'à « tractabilis », comme le permet en effet l'usage en latin classique de la conjonction « aut », et offrir ainsi l'image d'un héros « intraitable ». Landino et Ascensius choisissent au contraire d'interpréter l'adjectif comme une mise en valeur de la « nature affable » (« tractabilis natura ») du héros⁶¹. Ainsi, Ascensius indique qu'il faut sous-entendre une concessive (« licet sit tractabilis »)⁶². Landino note pour sa part : « aussi affable qu'il soit, il ne se laisse pas émouvoir »⁶³.

Il en va de même pour l'expression « placidas ... auris ». Il semblerait que l'adjectif ait ici une valeur résultative – c'est du moins l'interprétation qu'en retiennent les traducteurs de l'*Énéide louvaniste*, lorsqu'ils rendent l'expression par la modulation : « les oreilles du héros serein ». Chez les commentateurs humanistes, l'adjectif est cependant interprété comme une indication de la douceur du héros virgilien. C'est dans ce sens qu'Ascensius paraphrase

⁵⁹ C'est le cas par exemple des éditions strasbourgeoises de Sebastian Brant, que nous citerons ici, mais aussi des éditions « cum quinque commentariis » qui paraîtront plus tard dans le siècle, sur le modèle des très influentes éditions vénitiennes des Manuzio. (Voir l'édition *facsimile* du *Virgile* de 1544, *Virgil. Opera*, Venice : 1544, 2 vol., New York, Garland, 1976.) La première édition savante anglaise des œuvres de Virgile par Henry Byneman se réclame explicitement des éditions vénitiennes. Byneman intitule en effet les deux éditions (1570 et 1572) de son volume *Pub. Virgilii Maronis Opera. (...) doctissimis scholiis et annotationibus Pauli Manutii in margine ascriptis, illustrata*. L'édition publiée à Londres par Henry Middleton en 1580 affiche un titre similaire : *Opera Virgilii Maronis, Pauli Manutii annotationes Brevissimae in margine adscriptae*.

⁶⁰ Josse Bade Ascensius, *Aeneidos libri duodecim cum commentario Servii Mauri Honorati Grammatici et Jodoci Badii Ascensii*, Lyon, 1500. Consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k543045> (valide au 15 mai 2010). Voir aussi le dossier iconographique en annexe.

⁶¹ Ascensius, *op. cit.*, fol. CXXXI^v. Le dictionnaire de Gaffiot indique l'usage de l'adjectif « tractabilis » en latin classique dans le sens de « malléable, accommodant, flexible, souple ». *Op. cit.*, p. 1586.

⁶² Ascensius, *op. cit.*, fol. CXXXII^r.

⁶³ « Quamvis tractabilis non movetur... » dans Sebastian Brant, *Opera*, Strasbourg, 1502, fol. CCXXIII^r. (Consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k718198>, valide au 15 mai 2010).

en effet le vers « ... placidasque deus obstruit aures » : « les ordres du dieu (...) ferment les oreilles clémentes et tendres (benignas et faciles) du héros, de peur qu'il ne s'oppose à la divinité »⁶⁴.

L'interprétation ainsi esquissée d'un héros aussi « pieux » que « clément » se retrouve de manière très transparente dans les traductions de Surrey et de Phaer, qui avaient de toute évidence connaissance de ces commentaires. Chez Surrey, la traduction inclut de fait des éléments de la paraphrase offerte par Ascensius : il traduit en effet l'adjectif « tractabilis » par la concessive « though that he were mylde of kinde », où l'on retrouve aussi la mention de la « nature affable » du héros. L'interprétation de l'expression « placidas... aures » suit aussi les commentaires marginaux : Surrey propose « god stoppes his meke eares »⁶⁵, et Phaer, « his gentle eares are stopt frome heavens above. »⁶⁶. La traduction de l'adjectif « pius » s'inscrit de toute évidence dans la même logique : Phaer écrit en effet « good Aeneas », et Surrey, « just Aeneas », sans doute en écho au commentaire de Landino où ce dernier note que « rien ne pouvait l'arracher... à sa juste décision »⁶⁷.

Or non seulement les traducteurs adoptent-ils la lecture en faveur d'Énée mise en valeur par les commentaires, mais ils procèdent en outre à une certaine christianisation de l'imaginaire virgilien. La marque sans doute la plus visible en est l'évocation de la divinité. En effet, si les deux traducteurs conservent le pluriel dans leur version de « jussa... divom (les ordres des dieux) », la mention, quelques vers plus loin, du « dieu », en l'occurrence Jupiter, permet à Phaer une formulation de la « piété » selon sa signification chrétienne : « God workyth so, his gentle eares are stopt frome heavens above »⁶⁸. La traduction de l'adjectif « pius » est aussi révélatrice, en particulier chez Surrey. Il faut en effet noter ici que l'adjectif « just » renvoie aussi à la notion biblique de la « justice » comme obéissance à la volonté divine ; selon l'*Oxford English Dictionary*, il semblerait même que ce

⁶⁴ « deus i.e. preceptum dei : obstruit. i.e. claudit aures viri placidas i.e. benignas et faciles nisi deo obstaret » Ascensius, *op. cit.*, fol. CXXXII^r.

⁶⁵ Surrey, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶ Phaer, *op. cit.*, p. 175, v. 428-431 et p. 178, v. 483.

⁶⁷ « non ... ab recte suscopto p(ro)posito pellebatur », dans Brant, *op. cit.*, fol. CXXIII^r.

⁶⁸ Phaer, *op. cit.*, p. 175, v. 428-431 et p. 178, v. 483.

sens corresponde à l'usage premier du terme à l'époque. Il est alors probable que la reprise des commentaires d'Ascensius et de Landino visant à souligner la « clémence » du héros aient aussi pour but de faire d'Énée une illustration de la vertu évangélique de la douceur, que désignent précisément les adjectifs « mylde » et « meek »⁶⁹.

Les traductions de Surrey et Phaer révèlent donc un usage caractéristique de l'adaptation où la transposition du texte virgilien dans le monde connu du lectorat visé sert une double logique du miroir : non seulement la traduction offre au lecteur de la noblesse un texte où il puisse se reconnaître, mais elle l'invite aussi à modeler sa conduite sur l'exemple de vertu ainsi recréé, où le stoïcisme virgilien s'efface devant les vertus chrétiennes de la piété, de la « justice » et de la douceur.

La « translation » ainsi à l'œuvre ne concerne pas seulement le texte virgilien, mais aussi les commentaires qui l'accompagnent de manière presque systématique. En effet, la traduction joue un rôle de relais aux interprétations humanistes de l'*Énéide*. Elle contribue en effet à l'importation en Angleterre de la lecture à l'éloge d'Énée, à travers l'assimilation des notes marginales au texte même de la traduction. Simultanément, les traducteurs procèdent à une réinterprétation bien spécifique de ces commentaires afin d'offrir au lectorat de la cour une image exemplaire du prince chrétien.

En répondant ainsi à l'impératif de pertinence défini à la fois par le modèle érasmien de la traduction et par le contexte spécifique de l'assimilation des modèles antiques par les milieux de cour Tudor les traductions de Phaer et Surrey contribuent à la codification des fonctions politiques de l'épopée vernaculaire. On remarquera d'ailleurs que Sidney, chez

⁶⁹ Le terme est utilisé dès la traduction de Coverdale (1535), version officielle de la Bible jusque dans les années 1550. Voir en particulier Matthieu 5, 5 : « blessed are the meke : for they shall inherite the erth » ou encore Matthieu 11, 28 : « I am meke and lowly of heart ». Dans le cas de Surrey, on peut se demander dans quelle mesure la mise en scène d'un Énée « clément », « juste » et « pieux » dans sa décision de quitter Didon est à lire comme un usage critique de la logique du « miroir » à l'encontre du roi. En 1537 en effet, Henri VIII avait répudié, puis fait exécuter Anne Boleyn, qui n'était autre que la cousine de Surrey. Cependant, l'absence d'une date définitive pour la composition de la traduction empêche toute conclusion définitive à ce sujet.

lequel on trouvera la formulation la plus complète de l'utilité politique de la « poésie », est un lecteur avoué de Surrey et de Phaer, dont il fait d'ailleurs l'éloge dans sa *Défense*⁷⁰.

Si les traductions de l'*Énéide* participent donc à la définition de l'épopée vernaculaire comme genre exemplaire à l'usage de la noblesse, il faut rappeler cependant que la notion de « poésie », telle que définie entre autres par Sidney, renvoie aussi à un au-delà de la lettre, où l'utilité pratique du texte fait place à un degré supérieur de connaissance. Or dans le cas de l'*Énéide*, la dimension allégorique de l'épopée représente une composante du texte aussi importante que problématique aux yeux des traducteurs qui destinent leur œuvre au lecteur profane. On se demandera donc ici dans quelle mesure la traduction est conçue, au fil du XVI^e siècle, comme un outil de « translation » de cet aspect particulier de la « sagesse » virgilienne.

3. Vers une lecture allégorique des traductions ? De la « moralisation » au renouveau néoplatonicien des années 1580.

Dès l'Antiquité, l'épopée était considérée comme un genre savant, où le récit mythologique recelait, sous le voile de l'allégorie, des enseignements de l'ordre de philosophie morale et de la philosophie naturelle⁷¹. Dans le cas de l'*Énéide*, on voit très rapidement se développer une interprétation stoïcienne de l'épopée comme allégorie morale, où les différentes étapes du périple d'Énée représentent les âges de la vie. Simultanément, l'épopée est lue selon les codes de l'allégorie cosmologique, comme en témoigne le commentaire du très influent grammairien du IV^e siècle Servius Honoratus, qui inclut à ses gloses de nombreuses indications sur l'interprétation cosmologique que requiert par exemple

⁷⁰ Sidney comptera le *Mirror* ainsi que la poésie de Surrey au nombre des poèmes les plus « nobles » : « tasting of a noble birth, and worthy of a noble mind ». Sidney, *The Defence of Poesy*, op. cit., p. 242. Il y aurait même lieu de se demander dans quelle mesure son interprétation du livre IV de l'*Énéide* est tributaire des interprétations véhiculées par ces traductions, dans la mesure où on y retrouve à la fois la présentation de l'épisode comme un conflit entre la compassion et la « piété », et la reformulation chrétienne de cette vertu qui caractérise les versions de Phaer et de Surrey.

⁷¹ Voir par exemple à ce propos James Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, en particulier ch. 1 et 2.

la mention des dieux, ou les références aux saisons et autres phénomènes naturels⁷². Au Ve siècle, le commentateur Macrobe propose, dans ses *Saturnales*, de reprendre la tradition du commentaire allégorique, qu'il présente d'ailleurs comme une voie supérieure d'accès au texte virgilien⁷³.

Cette tradition des lectures ésotériques du poème est reprise et développée au long du Moyen-Âge. L'allégorie morale élaborée par les stoïciens est en effet récupérée par les commentateurs chrétiens, tels Fulgence au IVe siècle, ou encore Bernard Sylvestre, comme on a pu le voir ci-dessus⁷⁴. En parallèle se développe une pratique spécifiquement chrétienne de l'allégorie, qui consiste à relire l'épopée à la lumière du dogme chrétien. Ce mode de lecture est établi dès la fin de l'Antiquité par les pères de l'Église soucieux de préserver la place des grands textes classiques dans le canon littéraire de la chrétienté. C'est ainsi que les éléments problématiques de ces textes, en particulier la mention des croyances et des rites païens, sont plus ou moins systématiquement soumis à une *lectio difficilior* qui les fait correspondre aux dogmes de la religion révélée⁷⁵. L'exemple le plus célèbre en est sans doute l'*Ovide moralisé* du XIVe siècle, où les métamorphoses ovidiennes deviennent à leur tour prétexte à la contemplation du mystère chrétien⁷⁶. L'*Énéide* est aussi soumise à ce genre de lectures dans l'Angleterre médiévale : Baswell note par exemple comment un manuscrit de l'*Énéide* du XIVe siècle est ponctué de notes de lectures invitant à « appliquer au Christ » différents détails du poème, tels la descente aux enfers d'Énée, donnée à lire comme une évocation de celle du Christ⁷⁷. Enfin, la lecture du poème en termes de philosophie de la

⁷² C'est ainsi que l'invocations aux *dioscures* que Didon fait avant de mourir est interprétée en termes de la position des astres annonçant la mort de la reine. Servius note en effet qu'il s'agit sans doute de Mars et Saturne, puisque, selon lui, ces planètes causent la mort lorsque leurs rayons rencontrent ceux de l'astre qui avait présidé à la naissance (« Martem et Saturnum, qui intercidunt vitae rationem, si radiis suis ortum geniturae pulsaverint »). Christopher M. McDonough *et al.*, *Servius Commentary on Book Four of Virgil's Aeneid, An Annotated Translation*, Wauconda, Bolchazi-Carducci Publishers, 2004, pp. 126-127).

⁷³ Voir Comparetti, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁴ Sur les liens entre l'allégorie stoïcienne et l'allégorie chrétienne, voir Comparetti, *op. cit.*, p. 104 sqq.

⁷⁵ Pour un exposé sur les différentes modalités de la « moralisation », voir par exemple Edwin A. Quain, *The Medieval Accessus ad Auctores*, New York, Fordham University Press, 1986, p. 51 sqq.

⁷⁶ C'est ainsi que l'évocation d'un sacrifice à Pallas, au livre XI des *Métamorphoses*, donne lieu à un développement sur la Cène et sur la Passion. Voir Catherine Croisy-Naquet, « L'*Ovide moralisé* ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, vol. 9 (2002), disponible en ligne : <http://crm.revues.org/index49.html> (référence du 15 mai 2010).

⁷⁷ Baswell, *op. cit.*, p. 157.

nature se perpétue à travers l'influence de Servius, alors considéré comme l'autorité suprême en termes de commentaire virgilien.

De toute évidence, les traducteurs de l'*Énéide* sont au fait de cette tradition interprétative. Comme on a pu le noter en effet, ils sont unanimes pour évoquer les « mystères » de Virgile ; cependant, leur attitude varie au cours du siècle quant au rôle de la traduction dans la transmission de ces « mystères » auprès des différents membres de leur lectorat.

Un premier exemple en est la transformation de l'allégorie christianisante. Il semblerait que Gavin Douglas fasse appel à ce mode de lecture lorsqu'il déclare qu'il n'y a pas à se scandaliser de la mention des enfers païens au livre VI de l'*Énéide*, dans la mesure où c'est le propre de la « poésie » que de receler, sous le voile de la fiction, des enseignements profitables⁷⁸. De même, on pourrait interpréter la christianisation de la figure d'Énée, telle que nous avons pu l'observer chez Surrey et Phaer, comme un prolongement de la pratique de la « moralisation »⁷⁹. Cependant, le discours développé par les traducteurs n'indique en aucun cas un projet de vulgarisation de telles interprétations, comme c'était le cas pour l'*Ovide moralisé* en prose, ou encore sa traduction par Caxton à l'orée du XVI^e siècle⁸⁰. En effet, la mention des codes allégoriques demeure chez Gavin Douglas de l'ordre de l'allusion ; le lecteur profane se contentera de la lecture exemplaire de l'*Énéide* établie par exemple dans le Prologue au livre IV. Cette séparation entre le lectorat savant et le lectorat profane est reprise par Phaer, qui, en établissant une distinction très claire entre la « traduction » et l'« interprétation » – c'est à dire ici sans doute le commentaire – se dégage de toute

⁷⁸ Douglas, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ Bien que l'on ne dispose pas d'indications de l'éditeur à cet égard, il se pourrait que l'illustration placée en frontispice du *Fourth Booke of Virgile* de Surrey, dans l'édition de 1554, invite à son tour à une « moralisation » chrétienne de l'épisode. Le titre est en effet encadré de part et d'autre par des vignettes représentant, à droite, Dieu séparant les animaux de l'air de ceux de la terre, et de l'autre, la déchéance de Lucifer. Sous le titre apparaît la scène de la création d'Eve, que l'on voit sortir du côté d'Adam. La disposition des trois gravures fait en sorte que le couple originel se voit encadré, d'une part, par un Lucifer grimaçant et qui se tourne déjà du côté d'Eve, et de l'autre, par un bouc, emblème bien connu de la luxure. L'illustration semblerait alors faire allusion au péché originel, et par-delà, à l'association de la reine Didon aux désordres de la « libido », selon l'interprétation si fréquemment reprise dans les commentaires médiévaux. Il est aussi possible que l'illustration ne soit autre que le produit d'un « recyclage » des plaques de gravures, selon une pratique courante à l'époque.

⁸⁰ C'est en effet une version de l'*Ovide moralisé* en prose imprimé à Bruges en 1484 que Caxton présente en 1490 comme sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide. *The Metamorphoses of Ovid. Translated by William Caxton, 1490, (facsimile)*, London, Braziller, 1968.

obligation de transmettre les « mystères » de Virgile à son lectorat non initié (« the inferior reader »)⁸¹. Bien que la traduction procède donc à une certaine christianisation du texte, la tradition des interprétations allégoriques se voit ainsi remplacer par les modalités de la lecture exemplaire, dans une réorientation caractéristique des usages du texte où l'accent n'est plus mis sur la contemplation de la vérité révélée, mais bien sur l'imitation de modèles pour la vie active.

Cette évolution n'est d'ailleurs pas réservée au texte virgilien. On en prendra pour exemple la longue préface sur laquelle William Golding ouvre sa traduction des *Métamorphoses* en 1565. Tout en faisant mention de la tradition des lectures savantes du poème, le traducteur s'adresse avant tout au lecteur profane, pour lequel il expose longuement les clefs d'une interprétation analogique du poème. Ainsi, il n'aura pas à se scandaliser de l'imaginaire païen déployé par Ovide, dans la mesure où les métamorphoses monstrueuses évoquées dans le poème ne font que renvoyer à celles que le vice peut faire subir à l'homme⁸². Et Golding de se réclamer, de manière toute révélatrice, de la logique du « miroir » propre à la lecture exemplaire :

The highe, the lowe ; the rich, the poore ; the maister and the slave ;
 (...)
 The wyse, the foole ; the countries cloyne ; the lerned and the lout ;
 And every other living wight shall in this mirrour see
 His whole estates, thoughtes, woordes and deedes expresly shewd too bee⁸³

L'élargissement du lectorat qui va de pair avec la traduction semble donc résulter en une réorientation du discours sur les « mystères » de la poésie antique vers l'affirmation de son utilité auprès du public.

Si l'on assiste donc au cours du XVI^e siècle, à une certaine mise entre parenthèses des interprétations allégoriques au profit du discours sur les usages universels des textes classiques, il semblerait qu'une nouvelle orientation se dessine dans les années 1580. En effet,

⁸¹ Phaer, *op. cit.*, sig. [Xii]^v.

⁸² Golding, *op. cit.*, « To the reader », *passim*.

⁸³ Golding, *op. cit.*, « To the reader », sig. [* iiii]^f.

c'est au cours de cette décennie que l'on assiste en Angleterre à un véritable renouveau des théories néoplatoniciennes développées à la fin du XVe siècle par Marsile Ficin et ses disciples florentins. Suite à la redécouverte des écrits de Macrobie et de Plotin, ainsi qu'aux traductions de Platon par Ficin, les humanistes de l'académie de Florence avaient en effet remis à l'honneur la lecture cosmologique des textes antiques selon une pratique de l'allégorie inspirée du commentaire de Servius⁸⁴.

Ces théories sont connues du lectorat savant britannique dès le début du XVIe siècle. En témoignent les annotations marginales, de la main même du traducteur, qui orne une copie de *l'Eneados* datée de 1525. Dans ce manuscrit sans doute destiné à son mécène, le traducteur reprend en effet le commentaire de Servius, ainsi que ceux des Italiens Boccace et Landino, pour offrir les clefs de la lecture cosmologique du poème. En Angleterre, la cosmologie néoplatonicienne développée par Marsile Ficin, Pic de la Mirandole et leur disciple Landino est aussi connue dès le début du XVIe siècle, à travers l'influence de John Colet, Thomas More et autres « réformateurs d'Oxford »⁸⁵.

Or le regain d'intérêt pour les théories néoplatoniciennes que Frances Yates fait coïncider avec la visite de Giordano Bruno en Angleterre en 1583⁸⁶, et qui se développe en particulier autour du cercle des Sidney, déborde bientôt les milieux savants traditionnels pour imprégner profondément la culture littéraire anglaise. C'est ainsi que l'on assiste à une véritable vogue de l'ésotérisme néoplatonicien, dont témoigne par exemple la popularité des livres d'emblèmes pendant les dernières décennies du XVIe siècle. La poésie néopétrarquiste, qui atteint alors son apogée, contribue à diffuser la cosmologie néoplatonicienne : on y voit célébrer en effet, avec mille variations, le principe cosmique de la « discordia concors », cette

⁸⁴ Sur la pratique ficinienne de l'allégorie, voir par exemple André Chastel, Marsile Ficin et l'art, *op. cit.*, p. 149 sqq. Pour une étude de la cosmologie ficinienne, voir aussi Thierry Gontier, « Un platonisme sans *cosmos* ? La sagesse de Marsile Ficin », *Marsile Ficin : les platonismes à la Renaissance*, dir. Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2000, p. 69-92.

⁸⁵ Selon le titre de l'ouvrage pionnier de Frederic Seebohm, *The Oxford Reformers : John Colet, Erasmus and Thomas More*, London, J.M. Dent and Sons, [1914]. More composera par exemple en 1504 une traduction de la biographie de Pic de la Mirandole composée par son neveu, Gianfrancesco Pico (« Life of Pico », *The Complete Works of Thomas More*, vol. 1, éd. Anthony S. G. Edwards, Katherine Gardiner Rogers and Clarence H Miller, New Haven, Yale University Press, 1997).

⁸⁶ Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964, ch. XII, « Giordano Bruno in England », p. 235 sqq.

union des contraires qui, selon les théories développées par Marsile Ficin, est à l'origine de toute génération⁸⁷. La pratique de l'allégorie devient aussi la norme dans le domaine de la poésie épique vernaculaire : il a été largement démontré en effet comment, au-delà de l'éloge des vertus auquel Spenser se livre ostensiblement dans *The Fairie Queene*, le poète manie savamment l'allégorie cosmologique, évoquant les théories de la philosophie naturelle alors connues d'une bonne partie de son lectorat⁸⁸. Alors que se développe donc, dans les milieux littéraires, un lectorat friand d'interprétations savantes, il est peu étonnant que l'on observe une réorientation des traductions des poèmes antiques vers ce public lettré, qui se voit invité à y découvrir les « mystères » des grands auteurs classiques.

La traduction de Stanyhurst, publiée à Leyden en 1582, et à Londres en 1583, représente un exemple précoce de cette nouvelle orientation. On a déjà eu l'occasion de souligner l'appartenance du traducteur aux cercles néoplatoniciens, ainsi que son attachement à la conception ficinienne de la « poésie » comme mode d'accès à une connaissance supérieure, culminant en l'union avec le principe cosmique divin⁸⁹. C'est donc à l'usage du « lecteur savant » (« the learned reader ») qu'il offre, en préface à sa traduction, une esquisse des modes de lecture à appliquer à son texte, pour y découvrir les secrets que la traduction recèle, à l'image du texte virgilien. De manière significative, on voit Stanyhurst prendre ses distances envers Phaer, qu'il contredit explicitement lorsqu'il déclare qu'un poème tel que l'*Énéide* requiert parfois une « interprétation » plutôt qu'une « traduction »⁹⁰. Il attire ainsi l'attention de son lecteur sur un ajout qu'il a pratiqué au texte latin, lors de l'évocation, au livre IV de l'*Énéide*, de l'union de Didon avec Énée. En effet, déclare-t-il, là où Virgile fait mention de la présence de Junon, qui préside à l'union des héros en sa qualité de déesse du mariage (« pronuba »), il s'est senti obligé de préciser l'association de la déesse latine à l'élément liquide :

⁸⁷ Voir Gontier, *op. cit.*, p. 70 sqq. (« Le vitalisme cosmique »).

⁸⁸ Voir par exemple Alastair Fowler, *Spenser and the Numbers of Time*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.

⁸⁹ Voir ci-dessus, ch. 2, section B. 4.

⁹⁰ « Thus Virgil in his *Aeneis*, and Ovid in his *Metamorphosis* are so tickle in soom places, as they rather crave a construction than a translation ». Stanyhurst, « To the learned Reader », *Thee First Foure Bookes of Virgil his Aeneis*, *op. cit.*, sig. A iii^v.

(...) where the mariadage is made in thee fourth booke beeweene Dido and Aeneas, I add in my verse, *Watrye Juno*. Although myne author usd not thee epitheton, *Watrye*, but only made mention of earth, ayer, and fyre : yeet I am wel assured, that woord throughly conceived of an heedeful student may geeve him such light, as maye ease hym of six moonethes travaile : which were wel spent, yf that *Wedlock* were wel understood.⁹¹

Stanyhurst fait ici allusion à la tradition de l'allégorie cosmologique telle qu'établie par Servius, selon laquelle la mention des dieux est à comprendre comme une allusion aux planètes du même nom, ou aux différents éléments naturels. Ainsi, comme le rappelle d'ailleurs Gavin Douglas dans les notes marginales du manuscrit de 1525 de l'*Eneados*, la mention de la déesse Junon est parfois à interpréter comme une allégorie de l'eau⁹². Selon cette lecture du poème, l'union de Didon et d'Enée représente alors une allégorie du « mariage » des quatre éléments naturels, cette union originelle des contraires qui, selon la cosmologie néoplatonicienne, constitue le principe même de toute vie⁹³. On remarquera que Stanyhurst se garde bien d'expliciter le contenu de l'allégorie, et qu'il procède ici par allusions quelque peu obscures pour les non-initiés, le tout en conformité avec le principe néoplatonicien selon lequel les leçons les plus profondes du poème sont à préserver de l'œil du vulgaire⁹⁴.

On notera ici que les « secrets » du poème que Stanyhurst s'efforce donc de préserver par le réseau des allusions savantes deviendront bientôt, dans les milieux littéraires du tournant du XVII^e siècle, de l'ordre du lieu commun. Comme M. Tudeau-Clayton a pu le remarquer, l'association de ce passage de l'*Énéide* au « mariage » des quatre éléments fournit à Shakespeare l'un des éléments clés du masque nuptial de Ferdinand et Miranda, à l'acte IV

⁹¹ Stanyhurst, *ibid.*

⁹² « Thocht, in verite, Juno was bot one woman (...) yit quhen poetis namys hir swa, thai ondirstand sum tyme by Juno the erth and the watir, and by Jupiter the ayr and the fyre ; and for as (...) the ayr and the fyre is active, and the water and erth patient, and that all corporall thyngis beyn engendril therof, herfor bein thai clepit spowsis ». Douglas, *op. cit.*, p. 282.

⁹³ Voir Gontier, *op. cit.*, et Sylvain Matton, « Marsile Ficin et l'Alchimie », *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, éd. Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton, Paris, Vrin, 1993, p. 143.

⁹⁴ On comparera cette approche à celle de Chapman, qui, bien qu'il déclare offrir dans son œuvre la « révélation des mystères d'Homère » (« Homer's mysteries revealed »), n'accompagne cependant sa traduction d'aucun commentaire explicatif. Comme Stanyhurst, cependant, il dédie son œuvre à un lectorat choisi (« the understander », « no mere reader »...). On pourrait peut-être même interpréter son recours constant, dans la préface de son Homère, à l'imaginaire néoplatonicien comme une indication au lecteur sur les codes de lectures à appliquer pour atteindre ces « mystères ». Sur Chapman, le néoplatonisme et la traduction comme « poésie », voir ci-dessus, ch. 1, C,

de *The Tempest*⁹⁵. De même, les masques de cour composés par Ben Jonson dès les premières décennies du XVII^e siècle sont profondément marqués par l'imaginaire néoplatonicien, et en particulier ses liens avec le texte virgilien. C'est dans ces mêmes milieux de cour férus d'allégorie néoplatonicienne que l'on verra paraître les premières traductions érudites des textes antiques, telles la version des *Métamorphoses* d'Ovide composée par Sandys en 1626, qui s'ouvre, de manière toute significative, sur une présentation du poème comme célébration de l'harmonie des sphères, selon la thématique désormais quelque peu éculée de la « discordia concors »⁹⁶.

A la fin du XVI^e siècle, la « translatio » des codes interprétatifs associés à l'épopée virgilienne semble donc bien achevée. On ne peut que souligner le rôle des traducteurs comme relais des lectures humanistes de l'*Énéide*, et leur participation à l'établissement d'un « horizon d'attente » spécifique au genre épique. L'élément dominant en est sans conteste la définition de l'épopée virgilienne comme genre exemplaire, destiné à offrir au lectorat vernaculaire, et en particulier à la noblesse, des exemples pour l'action vertueuse. Quant aux éléments plus savants de la « sentence » virgilienne, le renouveau néoplatonicien de la fin du XVI^e siècle donne lieu à une remise en valeur de la traduction comme véhicule des « secrets » de Virgile à l'attention d'un public choisi.

Les traductions de l'*Énéide* peuvent ainsi se lire ici comme autant de témoins de l'évolution de la notion de « poésie » au long du siècle. On y voit l'épopée en langue vernaculaire se distinguer des genres de la littérature courtoise, sur lesquels elle se voit donner une position hiérarchique avantageuse, tant à cause des enseignements moraux dont elle est investie que par ses fonctions politiques et sociales. Par ailleurs, les traductions de la fin du siècle illustrent le développement des conceptions néoplatoniciennes de la « poésie », et

⁹⁵ Tudeau-Clayton, *Jonson, Shakespeare and Early Modern Virgil*, op. cit., p. 216 sqq.

⁹⁶ On aura l'occasion de développer ces liens ci-après : voir en particulier II^e partie, ch. 2.

l'extension aux genres vernaculaires des modalités d'interprétation savantes jusque-là presque exclusivement réservées aux textes antiques⁹⁷.

Enfin, le cas du livre IV révèle aussi combien les traducteurs, dans leur effort pour établir les cadres de lecture du mode épique, cherchent à stabiliser la signification du texte. À travers leurs choix de traduction, les éléments de paratexte qui encadrent la nouvelle version du poème, ou encore l'intégration au texte des commentaires humanistes alors en circulation, les traducteurs tendent à aplanir les difficultés interprétatives de cet épisode ambigu entre tous. De même, les stratégies d'adaptation que permet le principe de l'« imitation » permettent de détourner l'attention du lecteur de thèmes potentiellement scandaleux, au profit d'une lecture plus conforme au programme moral, politique et social alors associé au genre épique.

Il semblerait cependant que ces stratégies ne rencontrent pas toujours le succès escompté : on en prendra pour preuve une note de lecture figurant en marge du manuscrit de l'*Eneados* de 1525, où le lecteur anonyme exprime éloquemment son désaccord quant à la lecture de l'épisode « à l'éloge d'Énée » : « This argument excusis nocht the tratory of Eneas (...) he falit [failed] then gretly to the sueit Dydo... »⁹⁸. Par ailleurs, la tradition de lecture ovidienne de l'épisode continue tout au long du XVI^e siècle, tant à travers la réédition fréquente des œuvres de Chaucer, que par la parution des versions anglaises des *Métamorphoses* et des *Héroïdes* d'Ovide⁹⁹. C'est dans la continuité avec ces lectures hétérodoxes du poème virgilien que l'on observe une certaine résurgence, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, et au moment même où la « translatio » semble achevée, des formes subversives de l'imitation virgilienne. En effet, c'est dans le contexte d'une

⁹⁷ On notera cependant qu'il ne s'agit pas, chez des traducteurs tels que Stanyhurst ou encore Chapman, d'une entreprise de vulgarisation des éléments de philosophie naturelle que, selon la tradition, le poème recèle. Il semblerait plutôt que, à mesure que se développe un lectorat lettré rompu aux codes de l'allégorie savante, les traductions des poèmes antiques deviennent l'objet de jeux de significations dans lesquels le lectorat initié se mire pour y célébrer sa propre supériorité culturelle. Le phénomène atteindra son apogée dans l'usage systématique de l'allégorie néoplatonicienne qui marque les masques de Cour sous le règne de Jacques I^{er} et Charles I^{er}. Voir plus loin, II^e partie, ch. 2.

⁹⁸ Reproduit dans Douglas, *op. cit.*, « The Comment », p. 280. Bien que, dans l'édition de Small, elle soit assimilée au commentaire marginal du traducteur, la note n'est de toute évidence pas de sa main.

⁹⁹ Les premiers livres de la traduction de Golding paraissent en 1565, et le poème complet est publié en 1567, suivi de nombreuses rééditions (1575, 1584, 1587, 1593, 1603, 1612). Les *Héroïdes* sont traduites en 1567 par George Tuberville, en une version qui jouira aussi de plusieurs rééditions (1569, 1570, 1584, 1600).

interrogation sur les fondements littéraires et linguistiques de l'imitatio, et d'un véritable débat sur question de l'originalité et des sources littéraires que paraissent, d'abord la *Tragedy of Dido, Queene of Carthage* de Marlowe (1594) puis la comédie satirique *Poetaster* (1601), où Ben Jonson fait lire sur scène sa propre version du livre IV de l'Énéide. On verra ici comment la mise en scène du texte virgilien est le lieu d'une certaine remise en cause du discours humaniste sur la *translatio* et sa conception de l'imitation comme transfert de la sagesse antique vers l'Angleterre élisabéthaine.

B. Un usage « dialectique » de la traduction ? La mise en scène de la *translatio* chez Marlowe et Jonson.

1. Filiation ou métamorphose ? Les itinéraires de la *translatio*.

Comme nous avons eu l'occasion de le remarquer plus haut, le discours sur la *translatio studii*, telle qu'il est formulé chez les traducteurs britanniques du XVI^e siècle, s'articule autour de la thématique du transport et du voyage, selon le modèle linéaire du transfert du texte et de l'importation des « trésors de sagesse » des sources antiques. Il s'agit ainsi de « retourner » au texte original, et en transporter le contenu (la « sentence ») ou l'éloquence (l'« efficace ») jusque dans la langue du lecteur vernaculaire, pour qu'il s'en approprie à son tour les fruits. Comme Rosalie Colie a pu le souligner dans son étude sur la notion de genre dans l'Angleterre du XVI^e siècle, la définition même de l'épopée se fait à travers ce même schème linéaire : l'épopée vernaculaire est ainsi présentée, chez Sidney comme chez les autres théoriciens de l'époque, comme descendant en droite ligne du genre épique antique¹⁰⁰. C'est bien selon ce modèle que l'imitation littéraire est formulée, comme on l'a vu, en termes de transposition des formes littéraires antiques, ou encore de transfert des fonctions attribuées au texte original¹⁰¹.

Dans le cas des traductions britanniques de l'*Énéide*, leurs auteurs présentent volontiers leur œuvre en termes de filiation ou d'héritage direct. C'est ainsi que l'on a vu

¹⁰⁰ Colie, *op. cit.*, ch. 1, *passim*.

¹⁰¹ Voir ci-dessus, ch. 1, B.

Gavin Douglas rejeter explicitement les réécritures du poème qui font une place trop grande aux œuvres dérivées du poème virgilien, telles les œuvres de Boccace ou la *Chronique d'histoire antique*, dans le cas des *Eneydes* de Caxton, ou, dans le cas de la « Legend of Dido » de Chaucer, la tradition ovidienne. Il semblerait même qu'en dénonçant les « hardiesses »¹⁰² de Chaucer, le traducteur écossais remette de fait en cause le modèle de l'imitation établi par Ovide lui-même, et dont Chaucer se révèle ici le disciple. En effet, pour ne prendre que l'exemple de la VIIe *Héroïde*, Ovide compose la lettre fictive que Didon aurait adressée à Énée avant de mourir en reprenant et subvertissant différents passages du livre IV de l'*Énéide*. L'épître est ainsi constituée de développement lyriques où des bribes du poème virgilien côtoient les fausses citations : la Didon d'Ovide déclare par exemple être enceinte, alors que Virgile lui faisait au contraire regretter de n'avoir pas eu d'enfant du héros troyen¹⁰³.

C'est cette même technique que reprend Chaucer dans « The Legend of Dido ». Présenté à première vue comme une traduction de la VIIe *Héroïde*, le poème s'ouvre sur une déclaration de filiation multiple : « In thyne Eneide and Naso [Ovide] will I take / The tenor and the grete effectes make »¹⁰⁴. Après avoir déclaré qu'il ne traduira pas Virgile mot à mot (« I coude folwe word for word Virgile / But it wolde lasten al too longe while »¹⁰⁵), il reprend les modalités ovidiennes de l'imitation, en offrant par exemple une version littérale de vers célèbres du livre IV (« this was the first morwe / Of hire gladnesse, and gynning of hir sorwe »¹⁰⁶), immédiatement suivie d'une interprétation plus subversive du passage :

For there hath Eneas ykneled so,
And told hire al his herte and al his wo
(...)
And as a fals love so wel gan pleyne,
That sely Dido rewede oh his peyne,
And tok hym for husbonde...¹⁰⁷

¹⁰² Douglas, *op. cit.*, p. 16, v. 16.

¹⁰³ Ovide, *Heroides*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1954, VII, p. 41, comparer à *Énéide* IV, v. 327-330.

¹⁰⁴ Chaucer, « The Legend of Dido », *The Riverside Chaucer*, *op. cit.*, p. 608, v. 928.

¹⁰⁵ Chaucer, *op. cit.*, p. 609, v. 1001-1002.

¹⁰⁶ Chaucer, *op. cit.*, p. 612, v. 1230-1231. Chez Virgile : « Ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit (Ce jour-là fut le premier qui causa sa mort et ses malheurs) », *Énéide*, IV, v. 169. La traduction « hire gladness » s'explique par la confusion courante dans les manuscrits entre « leti » et « laeti ».

¹⁰⁷ Chaucer, *ibid.*, v. 1232-1239.

Par ces jeux de citation croisées entre l'original virgilien et l'imitation ovidienne, le travail de réécriture se met en scène, souligné par les interventions du narrateur qui, avec une désinvolture toute factice, renvoie ses lecteurs vers ces mêmes autorités que Chaucer exploite et subvertit tout à la fois¹⁰⁸. On peut alors comprendre le rejet du précédent chaucérien qui figure de manière si proéminente dans la préface à l'*Eneados* comme une manière de distinguer deux modèles concurrents de l'imitation littéraire. Ainsi se voit définir une pratique pour ainsi dire orthodoxe de la traduction, suivant le modèle linéaire de *la translatio studii*, par opposition aux formes digressives et métamorphiques héritées de la tradition ovidienne, et alors particulièrement vivaces dans la littérature vernaculaire britannique.

Le discours sur la *translatio studii* universellement adopté par les traducteurs rencontrés jusqu'à présent peut alors se lire comme un exemple de ce que Thomas Greene, dans son étude fondatrice sur l'imitation littéraire à la Renaissance, a pu appeler la pratique de l'« étiologie »¹⁰⁹. Il désigne en effet par ce terme la construction *a posteriori* d'itinéraires littéraires et interprétatifs visant à masquer les discontinuités qui marquent de fait la réception des textes antiques dans l'Europe des XVe et XVIe siècles : « a fiction of historical flow that reconciles and bridges »¹¹⁰. L'imitation littéraire représente ainsi, selon Greene, un outil privilégié pour la construction de tels mythes interprétatifs : « a technique for creating etiological constructs, blocking—within the fiction of the work—the obstacles in transmission which created humanist pathos »¹¹¹.

Selon Greene, l'œuvre d'imitation se caractérise par son aspect « diachronique », dans la mesure où, non seulement elle offre une nouvelle version du texte imité, mais elle donne aussi à lire sa propre relation au texte source. Greene offre une typologie des différentes formes que peut prendre cette relation¹¹² : ainsi, l'imitation « sacramentelle » se présente

¹⁰⁸ Voir les derniers vers de la « Legend of Dido » : « But who wol al this letter have in mynde, / Rede Ovyde and in hym he shall it fynde ». *Op. cit.*, p. 613, v. 1366-1367.

¹⁰⁹ Greene, *The Light in Troy*, *op. cit.*, p. 12 sqq.

¹¹⁰ Greene, *op. cit.*, p. 31.

¹¹¹ Greene, *op. cit.*, p. 19. Le « pathos » dont parle ici Greene concerne la conscience marquée, chez les humanistes italiens, du fait que la réalité évoquée par les grandes textes antiques était à jamais perdue, et donc impossible à saisir pour le lecteur moderne.

¹¹² Greene, *op. cit.*, p. 38 sqq.

comme une reproduction aussi exacte que possible du texte original ; la pratique « heuristique » de l'imitation consiste à souligner à la fois la dette du nouveau texte envers sa source et les transformations auxquelles l'auteur de l'imitation a pu soumettre son modèle. Enfin, Greene nomme « dialectique » une troisième forme du rapport à la source, selon laquelle l'œuvre d'imitation devient lieu de mise en scène d'une relation conflictuelle avec sa source, dont l'autorité est remise en cause en même temps qu'elle est exploitée.

Dans le cas des traductions de l'*Énéide*, on soulignera d'abord la nature « diachronique » du texte, en ajoutant d'ailleurs que les traducteurs ne définissent pas seulement leur œuvre rapport à la source virgilienne : on les voit aussi prendre position par rapport aux modes alternatifs de l'imitation qui ont pu marquer la réception de l'œuvre de Virgile au cours des siècles. Par ailleurs, nos analyses sur les procédés de la *translatio* ont pu montrer comment le principe de l'« anglicisation » adopté par les traducteurs tend en effet à masquer le fossé historique et interprétatif qui sépare les lecteurs des traductions du public original de l'*Énéide*. Cependant, ces mêmes stratégies d'appropriation culturelle révèlent tout aussi clairement la place centrale des traducteurs, non point tant comme passeurs d'une « sentence » virgilienne à la signification unique, que comme médiateurs dans la construction des fonctions littéraires, morales et politiques du genre épique. Ainsi, au-delà du discours sur la « transmission » de l'œuvre virgilienne, les traductions ouvrent aussi un espace de mise en scène des relations qui unissent le traducteur et son auteur, le texte traduit et l'original.

Si l'on applique donc les catégories de l'imitation définies par Greene aux œuvres étudiées jusqu'à présent, on peut dire que le discours sur le traduire oscille entre les deux premières formes de l'imitation. Les traducteurs affichent tous en effet une révérence toute « sacramentelle » envers le texte dont ils se proposent de transmettre la « sentence ». Simultanément, ils n'hésitent pas à indiquer les choix linguistiques et interprétatifs motivés par la pratique même de la *translatio*, ainsi que les modifications qu'ils ont pu apporter au texte original. De même, lorsque l'on voit Gavin Douglas s'opposer à la lecture chaucérienne de l'épisode, ou Stanyhurst remettre en valeur les « interprétations » délaissées par les

traducteurs du milieu du XVI^e siècle, on peut dire qu'ils invitent à une lecture « heuristique » de leur œuvre.

Quant à la pratique « dialectique » de l'imitation, il semblerait qu'elle corresponde très précisément aux réécritures ovidiennes de l'*Énéide* telles qu'on a pu les dégager ci-dessus, ainsi qu'à leur usage par Chaucer. Or il semblerait que cette forme de l'imitation, délaissée, comme on l'a vu, par les traducteurs de l'*Énéide*, connaisse un regain à la fin du XVI^e siècle, lors de la réécriture du texte virgilien pour le théâtre. Dans le cas de la *Tragedy of Dido* de Marlowe et Nashe, les analyses de Clare Harraway ont par exemple défini les rapports de l'œuvre envers la source virgilienne en termes de « filiation » paradoxale¹¹³. De même, c'est autour de la question de l'autorité littéraire ainsi que celle de l'usage de sources que s'articulent en grande partie les « scènes de traduction » offertes dans le *Poetaster* de Ben Jonson, et en particulier celle qui met en scène le livre IV de l'*Énéide*¹¹⁴. On se demandera donc dans quelle mesure la reprise, dans ces deux œuvres, des modalités « dialectiques » de la traduction s'inscrit à rebours du discours sur la *translatio* et des modèles de l'imitation que les traductions pour ainsi dire orthodoxes de l'*Énéide* avaient contribué à développer tout au long du XVI^e siècle.

2. Marlowe, Nashe et *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* (1594): mise en scène et subversion des modèles humanistes de l'« imitatio ».

Lorsqu'est publiée en 1594 *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*, l'Angleterre connaît un véritable débat sur les modalités de l'imitation des classiques antiques. La parution de la première partie de *The Fairie Queene* en 1590 ravive en effet la controverse qui avait divisé les milieux littéraires européens à propos des « romances » italiennes de l'Arioste et du Tasse, précédents italiens auxquels se réfère Spenser autant qu'aux modèles antiques de l'*Iliade* et de l'*Énéide*. Les critiques se divisent alors sur la question de la conformité de ces

¹¹³ Clare Harraway, *Re-Citing Marlowe: Approaches to the Drama*, Aldershot, Ashgate, 2000, ch. 4 : « Fathering Virgil : *Dido, Queene of Carthage* and Originality ».

¹¹⁴ Voir par exemple l'étude de Victoria Moul, « Ben Jonson's *Poetaster* : Classical Translation and the Location of Cultural Authority », *Translation and Literature* 15 (2006), p. 21-46.

œuvres par rapport au modèle épique établi par l'*Énéide* : certains voient dans les digressions et les épisodes plus fantaisistes qui marquent le poème de l'Arioste une corruption de la « pureté » générique associée à Virgile, tandis que d'autres, y compris Sidney et Spenser lui-même, semblent adhérer à la conception homérique de l'épopée comme genre total, et donc ouvert aux autres modes génériques¹¹⁵.

En parallèle, c'est au cours des années 1593 et 1594 qu'a lieu la querelle entre Gabriel Harvey et Thomas Nashe à propos de l'usage des modèles antiques¹¹⁶. Ce différend est mis en scène par Nashe lui-même dans son récit burlesque *The Unfortunate Traveller* (1594) où il fait figurer Harvey comme un orateur sans consistance dont le discours n'est qu'un ramassis disparate de bribes cicéroniennes mal assorties¹¹⁷. C'est cette même année qu'est publiée la *Tragedy of Dido, Queene of Carthage*, sous la double signature de Christopher Marlowe et Thomas Nashe. Bien que la part exacte de Nashe dans l'écriture du texte soit incertaine¹¹⁸, il semblerait que la décision de publier cette œuvre soit bien la sienne. En effet, la *Tragedy of Dido*, dont la première ébauche, sinon la totalité du texte, est habituellement attribuée à Marlowe et datée des années 1580, répond de part en part à une logique de mise en scène subversive des modalités humanistes de l'imitation littéraire.

En transposant des passages de l'*Énéide* vers le genre tragique, Marlowe suit à première vue une forme traditionnelle de la réécriture—la pratique avait été en effet recommandé par Aristote dans sa *Poétique*, texte dont, on l'a vu, s'inspire largement la réflexion sur la *translatio* des genres antiques vers l'Angleterre élisabéthaine. Les deux premiers actes reprennent en effet les passages clés des deux premiers livres de l'*Énéide*,

¹¹⁵ Sur le débat qui entoure les « imitations » du Tasse et d'Arioste et les positions de Spenser et Sidney, voir par exemple Smit, et Colie, *op. cit.* p. 23 sqq et Watkins, *The Specter of Dido*, *op. cit.*, p. 3 sqq. C'est dans le cadre de ce débat que s'inscrit la traduction de l'*Orlando Furioso* par John Harington, publiée en 1591 avec la « défense de la traduction » que nous avons eu l'occasion d'évoquer plus haut.

¹¹⁶ Voir ci-dessus, ch. 2, B, 4.

¹¹⁷ Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller*, dans *The Works of Thomas Nashe*, éd. Ronald Mac Kerrow, Oxford, Blackwill, 1966, p. 251. Sur les enjeux de l'imitation chez Nashe, voir notre étude « 'Unfortunate Travellers' : *Translatio*, travestissement et maniérisme littéraire chez Marlowe et Nashe », *Études Epistémè* 9 (printemps 2006), p. 185-200.

¹¹⁸ On attribue communément à Marlowe la presque totalité du texte, que Nashe n'aurait fait que préparer pour la publication. Voir sur ce point Clare Harraway, *op. cit.*, p. 114. On nommera ici Marlowe l'auteur, ou les auteurs de la *Tragédie* publiée en 1594.

telles la plaidoirie de Vénus en faveur d'Énée et la promesse de Jupiter d'offrir aux troyens une domination millénaire (Acte I, sc. 1), l'arrivée d'Énée et ses compagnons sur le sol carthaginois et leur accueil par Didon (Acte I, sc. 2 et Acte II, Sc. 1), ou encore le récit de la chute de Troie (Acte II, 1)¹¹⁹. C'est à l'acte III que commence la mise en scène du livre IV de l'*Énéide*, lorsqu'est mise en scène l'intervention de Cupidon, qui, sous l'apparence d'Ascagne, inspire à Didon une passion toute contradictoire envers Énée¹²⁰. L'union des héros lors de l'orage est évoquée à la fin de l'acte III, et les deux derniers actes sont consacrés aux tentatives répétées d'Énée pour quitter Carthage, pour se finir par un triple suicide sur scène, où Didon se jette dans les flammes en déclamant le vers virgilien « sic, sic juvat ire sub umbras », pour y être suivie par son soupirant Iarbas et enfin sa sœur Anna, que Marlowe transforme en amante malheureuse du rival d'Énée, dans un dédoublement des triangles amoureux caractéristiques de son œuvre dramatique¹²¹.

Or si certaines des transformations apportées au texte virgilien sont sans aucun doute à mettre sur le compte de la transposition pour la scène – telles les interruptions pathétiques de Didon qui interrompent le long récit de la chute de Troie¹²² –, les interventions du traducteur vont bien au-delà des besoins de la dramaturgie. Ainsi, le rideau se lève sur un Jupiter enamouré du jeune Ganymède, auquel il offre les bijoux de Junon elle-même, dans une représentation subversive d'un Olympe plus proche des *Dialogues des Dieux* satiriques de Lucien que de la représentation virgilienne des destinées sacrées : « Enter *Jupiter*, dandling *Ganymede* on one knee »¹²³. Cette scène, que l'on peut lire de toute évidence comme une remise en cause subversive des lectures moralisantes du poème, sert en effet de prélude à une subversion systématique l'« utilité » morale et de la « sentence » philosophique alors

¹¹⁹ L'édition de référence est ici celle de Roma Gill, *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Oxford, Oxford University Press, 1990, vol. 1, « Translations ».

¹²⁰ On voit en effet Didon osciller de manière mi-comique, mi-pathétique, entre les déclarations d'amour et de haine à l'endroit de son prétendant Iarbas. (Acte III, sc. 1).

¹²¹ Sur le dédoublement de l'intrigue et le rôle du triangle amoureux Didon-Iarbas-Anna, voir Donald Stump, « Marlowe's *Travesty of Virgil* », *op. cit.*, ou encore notre étude « Jeux de miroirs et doubles ironiques dans *The Tragedy of Carthage* de Christopher Marlowe », *Emprunt, Plagiat, Réécriture aux X^e, XV^e, XVII^e siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, éd. Marie Couton et al., Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 171-184. .

¹²² Acte II, sc. 1.

¹²³ Acte I, sc. 1.

attribuées, comme on l'a vu, au poème virgilien. Alors que les commentateurs de l'*Énéide* – et les traducteurs à leur suite – cherchent à tout prix à présenter Énée comme un exemple de vaillance et de « justice », Marlowe renvoie plus d'une fois ses spectateurs aux versions moins glorieuses du périple d'Énée. Ainsi, lorsque Didon demande à son hôte de faire le récit de la chute de Troie, elle évoque les « nombreuses histoires » contradictoires qui courent sur le sujet :

For many Tales goe of that Cities fall,
And scarcely doe agree upon one point :
Some say Antenor did betray the towne,
Others report twas Sinon's perjurie¹²⁴

Si les « parjures de Sinon » sont en effet relatés au livre II de l'*Énéide*, la mention d'Anténor renvoie quant à elle à la version de la chute de Troie relatée dans *l'Histoire de la Destruction de Troie* de l'Italien Guido delle Colonne, et rendue célèbre en Angleterre par le *Troy Book* de Lygate (1412-1420), selon laquelle Énée lui-même figure aux côtés d'Anténor parmi les « traîtres » de la ville troyenne¹²⁵. De même, alors que les commentaires « à la gloire d'Énée » célébraient sa « piété » en le faisant obéir sans faille aux ordres de Jupiter, Marlowe met en scène un Énée hésitant, tentant de dissimuler ses préparatifs de départ avant de revenir sur sa décision et succomber pour un temps à la tentation carthaginoise¹²⁶. Quant à la réinterprétation chrétienne de la notion « piété », dont on a vu que les traductions de l'*Énéide* étaient sans aucun doute le lieu, elle est rendue elle-même impossible par la mise en scène de dieux de l'Olympe par trop humains, ainsi que par un effacement caractéristique de la notion stoïcienne de la destinée sur laquelle s'appuyaient les interprétations christiannisantes du passage¹²⁷. Les lectures allégoriques du poème sont elles-mêmes mises à mal, lorsque l'union des amants dans la « grotte obscure » (« darksome cave ») est évoquée en termes de

¹²⁴ Christopher Marlowe, *The Tragedy of Dido, Queene of Carthage*, Acte II, sc. 1, v. 108-111.

¹²⁵ Sur ce point, voir par exemple Baswell, *op. cit.*, p. 18 sqq

¹²⁶ Marlowe met en scène une première tentative avortée de départ à l'acte IV, sc. 3.

¹²⁷ La réécriture de la rencontre de Didon et d'Énée dans la grotte est doublement ironique chez Marlowe. En effet, Énée déclare avoir découvert l'endroit « par hasard » (« by chance », Acte III, sc. 4, v. 4), ce qui souligne d'une part son aveuglement face aux machinations de Junon tout en renvoyant le lecteur à la notion épique de hasard ici opposée à la présentation virgilienne du « fatum », ou destinée épique du héros. Sur l'effacement de la divinité dans *The Tragedy of Dido*, voir Clare Kinney, « Epic Transgression and the Framing of Agency in *Dido Queen of Carthage* », *Studies in English Literature*, 40.2 (2000), p. 261-276, ou encore Barbara Bono, *Literary Transvaluation*, *op. cit.*, ch. 3, « Renaissance Dramatic Transvaluations ».

magie noire et de désordre cosmique, tout à l'inverse de l'interprétation néoplatonicienne du passage comme célébration de l'union créatrice des éléments naturels :

ACHATES

Did ever men see such a sudden storme ?
Or day so cleere so suddenly orecast ?

IARBUS

I thinke some fell Inchantresse dwelleth hère
That can call them forth whenas she please ;
And dive into black tempests treasures
(...)

ACHATES

I think it was the divels revelling night,
There was such hurly burly in the heavens ;
Doubtles *Apollos* Axeltree is crackt,
Or aged *Atlas* shoulder out of joynt, ;
The motion was so over violent.¹²⁸

La remise en cause ironique des usages humanistes de l'épisode est elle-même soulignée par un usage de la source virgilienne rejoignant en tout point la logique « dialectique » évoquée par Greene. On notera d'abord la juxtaposition paradoxale entre la traduction littérale des vers les plus connus de l'*Énéide*, certains cités, comme on l'a vu, dans le texte latin lui-même, et le brouillage des sources qui caractérise la réécriture marlovienne de l'épisode. *The Tragedy of Dido* est en effet parsemée d'allusions aux modèles épiques alors considérés comme concurrents, sinon contraires à l'*Énéide*. Les *Métamorphoses* d'Ovide ressurgissent à tout moment à travers l'esthétique du mouvement et de la transformation qui marque cette pièce protéiforme¹²⁹.

¹²⁸ Acte III, sc. 4, v. 1-13. Marlowe exploite ici le lien esquissé chez Virgile entre Didon et Médée, en renvoyant bien sûr au modèle des tragédies de Sénèque si influent dans l'Angleterre élisabéthaine.

¹²⁹ Voir par exemple Brian Gibbons, « 'Unstable Proteus': *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* », *Christopher Marlowe*, éd. Brian Morris, London, 1968, p. 25-46 ou encore Gisèle Venet, « *Didon, reine de Carthage* de Christopher Marlowe: traduction ou dramaturgie? », *Enée et Didon: naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, éd. R. Martin, Paris, Presses du CNRS, 1998, p. 191-197. Les allusions à Ovide sont de loin les plus nombreuses: entre autres, Marlowe met dans la bouche de son Jupiter de scène le vers des *Amores* d'Ovide « lente lente currite noctis equi » que Marlowe avait traduit quelques années auparavant d'en faire un usage fameux dans sa *Tragique Histoire du Docteur Faust*. Nous avons eu l'occasion de développer la place du modèle ovidien chez Marlowe dans « Jeux de miroirs et doubles ironiques », *op. cit.* Voir aussi Timothy D. Crowley, « Arms and the Boy ; Marlowe's Aeneas and the Parody of Imitation in *Dido, Queene of Carthage* », *English Literary Renaissance*, 38. 3 (Fall, 2008), p. 408-438

Ainsi, à l'annonce du départ d'Énée, Didon annonce sa métamorphose en héroïne ovidienne lorsqu'elle déclare:

Ile frame we wings of wax like *Icarus*,
 And, o'er his ships, will soar unto the sun
 That they may melt and I fall in his arms
 Or else I'll make a prayer unto the waves
 That I may swim to him, like Triton's nièce
 O *Anna* fetch *Arion's* harp
 That I may tice a dolphin to the shore
 And ride on his back unto my love !¹³⁰

Tout aussi présente est l'esthétique de la digression qui, comme l'a par exemple noté David Quint, est associée à la fin du XVI^e siècle au modèle épique homérique¹³¹. On a noté par exemple comment, chez Marlowe, il faut deux interventions de Mercure pour décider Énée à partir. Le personnage de Didon est lui-même renvoyé à sa source homérique¹³² lorsque la reine de Carthage est assimilée à une « enchanteresse » qui, de sa « grotte », déchaîne les éléments, ou lorsqu'elle promet aux compagnons d'Énée la métamorphose toute circéienne de leur équipage :

Achates, you shall be so newly clad
 As sea born nymphs shall swarm about thy ships
 An wanton mermaids court thee with sweet songs
 (...)
 So that *Aeneas* may but stay with me¹³³

Enfin, le modèle narratif épique virgilien est traversé de références à la *Pharsale* de Lucain, épopée qui se présente dès l'ouverture comme une contre-imitation de l'*Énéide*, et que Marlowe devait sans doute traduire en même temps qu'il composait *The Tragedy of Dido*¹³⁴. La ressemblance est en effet frappante entre l'évocation de Pyrrhus et de ses

¹³⁰ Acte V, sc. 1, v. 243-2 50. On notera ici l'usage des iambes propre au « blank verse » de Marlowe. Dans le troisième vers ici cité, la chute de Didon/ Icare est évoquée par la césure après le troisième accent et l'inversion au quatrième pied (fall in his arms, / x x /). Le passage rappelle l'usage similaire de la scansion que fait Surrey dans son propre texte lors de l'évocation de la descente de Mercure sur Carthage. Voir ci-dessus, ch. 2, A, 2.

¹³¹ Quint, *Epic and Empire*, op. cit., Introduction, passim.

¹³² Il est convenu de voir dans le livre IV une réécriture de l'épisode de Circé, au chant X de l'*Odyssée*.

¹³³ Acte III, sc. 1, v. 127-132.

¹³⁴ La traduction du premier livre de la *Pharsale* par Marlowe est publiée en 1600, mais la date de sa composition demeure incertaine. Voir Dan Hooley, « Raising the Dead : Marlowe's Lucan », *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, éd. Alexandra Lianeri and Vanda Zajko, Oxford, Oxford University Press, p. 243-260.

Myrmidons à l'acte II de la *Tragedy of Dido*, et la comparaison de Jules César à la foudre qui marque le premier livre de la *Pharsale* :

... and suddenly,
from out his entrails, Neoptolemus,
setting his spear upon the ground, leapt forth
And after him, a thousand Grecians more
In whose stern faces shined the quenchless fire
That after burnt the pride of Asia.¹³⁵

So thunder which the wind tears from the clouds
With crack of riven air and hideous sound
Filling the world, leaps out and throws forth fire...¹³⁶

Outre ces ajouts et digressions, la contamination de la source virgilienne par des modèles littéraires et esthétiques concurrents est aussi à l'œuvre lorsque Marlowe est apparemment au plus proche du texte virgilien. Ainsi Marlowe de reprendre très exactement les invectives de Didon lorsqu'elle apprend le départ d'Énée :

Thy mother was no goddess, perjured man,
Nor Dardanus the author of thy stock,
But thou are sprung of Scythian Caucasus
And tigers of Hyrcania gave thee suck.¹³⁷

Chez Virgile:

Nec tibi diua parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide ; sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.

(Une déesse n'est pas ta mère ; Dardanus n'est pas l'auteur de ta race,
perfide ; c'est le Caucase, hérissé d'âpres rochers, qui t'a engendré,
et ce sont les tigresses d'Hyrcanie qui t'ont tendu leurs mamelles)¹³⁸

¹³⁵ Acte II, sc. 1, v. Voir aussi II, sc. 1, « At last came Pyrrhus, fell and full of ire (...) / And, after him, his band of Myrmidons / With balls of wild fire in their murdering paws / Which made the funeral flame that burnt fair Troy... ». On retrouve aussi chez Marlowe la violence hyperbolique de Lucain, qui tourne parfois presque au burlesque. On comparera par exemple le passage de la *Pharsale* où l'on voit un soldat se ruer contre l'ennemi après avoir perdu ses deux mains (voir Hooley, *op. cit.*, p. 249) et l'attribution d'un geste très similaire au Priam de Marlowe : « Whereat he lifted up his bedrid limbs / And would have grappled with Achilles' sonne / Forgetting both his want of strength and hands » (Acte II, sc.1, v. 250-252).

¹³⁶ Marlowe, *Lucan's First Booke*, v. 152-154. (*The Complete Works of Christopher Marlowe*, *op. cit.*, vol. I) Comme le note par exemple Crowley, l'évocation des atrocités de la guerre de Troie évoquées à l'acte II a sa source chez Lucain.

¹³⁷ Acte V, sc. 1, v. 156-159.

¹³⁸ *Énéide* IV, v. 365-367.

Cependant, cette fidélité ponctuelle au texte virgilien ne fait que souligner l'interprétation divergente qui suit immédiatement la référence à la source virgilienne : Didon meurt ainsi en vouant Énée à une fortune toute ovidienne :

Now, Dido, with these reliques burne thyselfe ;
And make Aeneas famous through the world
For perjurie and slaughter of a Queene
(...) Live, false Aeneas, Trues Dido dies
*Sic, sic juvat ire sub umbras.*¹³⁹

On reconnaît bien ici le modèle ovidien d'imitation paradoxale qui caractérise les *Héroïdes*, et par-delà, l'usage chaucérien des sources antiques.

L'usage de modes littéraires concurrents au modèle virgilien ne s'arrête d'ailleurs pas chez Marlowe à la littérature antique. En effet, le langage des héros marloviens est aussi marqué par un pétrarquisme parfois paroxystique : ainsi Iarbas de se languir « in a delight of dying pensiveness », qui ne va pas sans rappeler le « doux désir de mourir » de la chanson 323 du *Canzoniere*¹⁴⁰. Or au-delà d'une allusion évidente à la traduction de l'épisode par Surrey, dont Marlowe hérite en effet le modèle du « blank verse », la reprise du langage pétrarquiste s'inscrit à rebours des recommandations des pédagogues humanistes, tel Ascham qui déplorait la vogue de l'italianisme et lui préférait l'imitation des maîtres classiques, en tout particulier Cicéron et Virgile¹⁴¹.

Si le mélange des sources littéraires sert donc de toute évidence un modèle de l'imitation métamorphique et digressif, à l'inverse de la linéarité calculée du discours sur la *translatio*, cette pratique « parodique » de l'imitation¹⁴² toute héritée d'Ovide prend toute sa signification dans le contexte universitaire qui marque la composition de la pièce, et peut-être, sa représentation. Il se pourrait en effet que la pièce ait été composée par Marlowe à l'issue de

¹³⁹ Acte V, sc. 1, v. .

¹⁴⁰ « ANNA – I will not leave Iarbas, whom I love / In this delight of dying pensiveness », Acte IV, sc. 2. La référence au pétrarquisme renvoie aussi bien sûr à Surrey, dont Marlowe avait sans aucun doute lu la traduction du livre IV. Voir Vivien Thomas et William Tydeman, *Christopher Marlowe : The Plays and their Sources*, London, Routledge, 1994, p. 15 sqq.

¹⁴¹ Voir par exemple Ascham, *The Schoolemaster*, in *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., p. 31.

¹⁴² Selon le terme de Crowley, op. cit. Voir aussi Toni Grande, *Marlovian Tragedy : the Play of Dilation*, London, Associated Presses, 1999, ch. 3, « Striving Tongues : The Play of Linguistic Authority in Dido and Dr Faustus », en particulier p. 82 sqq. Grande remet en cause l'analyse de Roma Gill, qui présentait l'œuvre comme une traduction libre, pour en souligner la dimension dialogique et subversive.

ses études à Cambridge, cette même université dont les pratiques de lecture, interprétation et imitation de Virgile avaient inspiré le traité de Roger Ascham, *The Schoolemaster*¹⁴³. Quelle que soit la date de la composition¹⁴⁴, la tragédie était destinée à être représentée par la troupe de jeunes garçons « The Children of the Chapel », et, comme Clare Harraway a pu le noter¹⁴⁵, la déclamation de textes pseudo-virgiliens par ces jeunes acteurs ne fait que redoubler la dimension subversive du texte marlovien, en soulignant son lien ironique avec le programme humaniste de lecture et réécriture de l'œuvre virgilienne.

Il semblerait même que la « parodie d'imitation » marlovienne aille au-delà de la mise en scène « dialectique » du rapport entre la *Tragedy of Dido* et ses sources. En effet, les dédoublements thématiques et textuels qui marquent la tragédie de Marlowe tend à remettre en cause les fondements linguistiques et rhétoriques sur lesquels repose la conception humaniste de l'imitation. Comme nous l'avons noté plus haut, le modèle érasmien de *l'imitatio*, qui, on l'a vu, sous-tend le discours sur la traduction ainsi que la pratique pédagogique de l'imitation littéraire, repose lui-même sur le principe linguistique et rhétorique de la *copia*. Cette approche de la langue littéraire, contruite à partir du modèle rhétorique antique, a pour principe fondamental l'adéquation des termes employés (« verba ») à la matière du discours (« res »). C'est selon ce principe que la traduction est pensée comme une permutation des termes, la matière, ou « sentence », demeurant elle-même inchangée¹⁴⁶. Cependant, comme l'a montré l'étude de Terence Cave sur la *copia*, les pratiques humanistes de l'imitation tendent à remettre en cause ce principe même de l'adéquation des termes à une signification unique. Selon Cave en effet, la multiplication des synonymes qui marque, comme on a pu le voir, la logique d'« illustration » de la langue, entraîne une dissociation

¹⁴³ Bien que *The Schoolemaster* soit essentiellement consacré à l'éducation privée, Ascham reconnaît s'être inspiré de l'enseignement de l'humaniste Cheke à Cambridge. Les pratiques scolaires et universitaires de l'imitation décrites par Derek Attridge dans *Well-Weighed Syllables* (*op. cit.*) rejoignent de fait les principes du *Schoolemaster*.

¹⁴⁴ Certains penchent plutôt pour une date plus tardive. Voir Martin Wiggins, « When Did Marlowe Write *Dido, Queene of Carthage* ? », *The Review of English Studies* 59.241 (2008), p. 521-541

¹⁴⁵ Harraway, *op. cit.*, p. 115 sqq.

¹⁴⁶ Voir ci-dessus, ch. 1, A. 3.

problématique entre les mots et les choses, révélant ainsi l'arbitraire du signe et les capacités de dérive lexicale et interprétative du langage¹⁴⁷.

Dans *The Tragedy of Dido*, Marlowe se livre de fait à une exploitation systématique de cette « duplicité »¹⁴⁸ linguistique propre à l'imitation. La pièce est toute entière marquée par une logique du double : l'intrigue principale se reflète dans les actions des personnages mineurs, et l'image des héros virgiliens se voit réfractée par d'innombrables jeux de miroirs. C'est ainsi que le personnage d'Énée, dont on se souviendra qu'il est destiné à être joué par un jeune garçon, se reflète dans celui de son fils Ascagne — que la Didon virgilienne prend elle-même dans son lit pour « tromper un amour indicible »¹⁴⁹. Ascagne est à son tour remplacé par Cupidon, frère d'Enée, que Vénus envoie pour blesser la reine de ses flèches, et le Ganymède de la scène d'ouverture apparaît enfin comme un double subversif du « pieux Énée » lorsque Iarbas décrit le héros virgilien comme un « man of men » efféminé¹⁵⁰. Le dédoublement ironique des personnages est par ailleurs souligné par la mise en scène d'échanges incessants entre les attributs vestimentaires des différents personnages. Énée se voit revêtir des habits de Sichée, l'époux défunt de Didon ; cette dernière, on l'a vu, offre aux compagnons d'Énée une « livrée » merveilleuse en échange de leur aide. Les transformations vestimentaires des personnages semblent elles-mêmes indiquer la métamorphose du langage dont ils sont aussi l'objet. Ainsi, Énée, qui avait adopté la « langue d'Achille » pour évoquer les horreurs de la guerre de Troie¹⁵¹ voit son langage contaminé par les métaphores ornées propres à Didon, au moment-même où il est tenté de demeurer à Carthage : « Her silver armes will coll me round about / And tears of pearle, crye stay, Aeneas, stay »¹⁵².

Outre la subversion des lectures exemplaires de l'épopée, selon lesquelles, pour citer Landino, « rien ne pouvait arracher [le héros] à sa juste décision », la transformation parallèle

¹⁴⁷ Cave, *Cornucopia*, op. cit., p 61 sqq. Greene offre une analyse similaire dans *The Light in Troy*, op. cit., ch. 1, *passim*.

¹⁴⁸ Cave, *ibid.* Cave explique qu'il utilise ce terme dans le sens de « dualité », sans connotation négative.

¹⁴⁹ « infandum si fallere possit amorem ». *Énéide* IV, v. 85.

¹⁵⁰ Acte III, sc. 3, v. 26.

¹⁵¹ « Then speake Aeneas with Achilles tongue », Acte II, sc. 1, v. 114.

¹⁵² Acte IV, sc. 3, v. 51-52. Quelques vers plus haut, Achate avait, de manière significative, conseillé à Énée de « bannir cette séductrice de [ses] propos » (« banish that ticing dame from forth your mouth »). *Ibid.*, v. 31.

de la langue littéraire des personnages et celle de leurs attributs vestimentaires semblent indiquer une mise en scène ironique de la métaphore du vêtement qui, on l'a vu, définissait à l'époque la relation entre le signe et le sens. Le principe de la permanence de la « réalité » (« res ») au delà des mots est en effet invoqué par la Didon marlovienne, lorsqu'elle déclare en accueillant Énée à Carthage : « Aeneas is Aeneas, were he clad / In weeds as bad as ever Irus ware »¹⁵³. C'est bien cette logique que la pièce entière contredit.

La prolifération du signe qui marque ainsi la *Tragedy of Dido* renvoie enfin de manière ironique aux théories néoplatoniciennes de la langue, en particulier dans leur association avec le corpus virgilien. On se souviendra par exemple comment, chez Stanyhurst et autres partisans du « quantitative meter », l'harmonie des nombres, garantie par la reprise de la métrique antique, était perçue comme une manière de communier avec la musique des sphères, dont le poème virgilien offrait, selon eux, un écho¹⁵⁴. Cette conception quelque peu cratylienne de la langue était aussi au cœur de la tradition ésotérique et des recherches alchimiques, dont Virgile, ici encore, était considéré comme le maître et le précurseur¹⁵⁵. C'est à rebours de cette tradition, dont l'influence est évidente sur l'attitude « sacramentelle »¹⁵⁶ de Stanyhurst envers le texte de Virgile, que Marlowe offre ainsi une réécriture du texte où le langage littéraire, y compris l'imitation virgilienne, se donne à lire comme pur artifice dans un spectacle qui se reflète à l'infini.

Par le brouillage ironique des sources et la mise en scène de modèles littéraires, esthétiques et linguistiques concurrents, *The Tragedy of Dido* se donne bien à lire comme un exemple d'imitation « dialectique ». Comme il a été fréquemment noté, le recours aux précédents antiques nourrit ainsi paradoxalement la logique du « self-fashioning », cette mise en scène du moi créateur qui marque si profondément l'œuvre de Marlowe¹⁵⁷. On notera

¹⁵³ Acte II, sc. 1, v. 84-85.

¹⁵⁴ Voir ci-dessus, ch. 2, B. 4.

¹⁵⁵ Sur la tradition de Virgile « maître des secrets », et sa fécondité particulière en Angleterre, voir par exemple Jacques Berlioz « Virgile dans la littérature des *exempla* », *Lectures Médiévales de Virgile*, Rome, Ecole Française de Rome, 1985, p. 65-120 et Comparetti, *op. cit.*, ch. 10.

¹⁵⁶ Voir la typologie de Greene, *op. cit.*, p. 38 et ci-dessus.

¹⁵⁷ Voir bien sûr l'étude de Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, mais aussi celles de Haraway, Grande ou Crowley (*op. cit.*).

cependant que le rapport conflictuel envers les sources, qui marque l'imitation « dialectique », s'étend ici au-delà du texte virgilien lui-même pour inclure les formes majeures de l'appropriation humaniste de l'*Énéide*. L'ironie marlovienne est en effet à la fois dirigée vers le statut littéraire de l'épopée virgilienne comme modèle poétique, les efforts des humanistes pour en faire une « norma vivendi »¹⁵⁸ sur laquelle modeler sa conduite, et enfin les théories néoplatoniciennes de la « poesie » dont on a vu que la culture littéraire est alors toute imprégnée. La *Tragedy of Dido* peut alors se lire comme l'aboutissement de la *translatio*, dans la mesure où les effets de citation et de décalage ironique jouent précisément sur les « attentes » d'un lectorat formé aux interprétations orthodoxes du poème. Simultanément, on peut voir dans la mise en scène subversive des artifices de l'imitation un signe de la « crise de l'humanisme » qui marque la fin du XVI^e siècle anglais¹⁵⁹. Il n'est pas anodin en effet qu'au moment même où les poètes et les théoriciens de l'épopée s'interrogent sur la pureté générique du modèle virgilien, et où l'on voit resurgir en Angleterre les querelles du *Ciceronianus*, Marlowe, puis Nashe, répondent à ces préoccupations par une tragédie burlesque dont l'esthétique de la métamorphose et de la digression est au service d'une mise en scène ironique de l'artificialité du langage et de la création littéraire. Il semble cependant que cette approche paradoxale de l'autorité littéraire ne soit pas seulement propre à Marlowe ou Nashe. En effet, quelques années après la parution de la *Tragedy of Dido*, Ben Jonson fait représenter à son tour par la troupe des jeunes garçons de Blackfriars son *Poetaster*, pièce souvent analysée en termes de « self-fashioning » et de mise en scène de la traduction. On se demandera alors dans quelle mesure cette seconde métamorphose dramatique de l'épisode répond à une logique « dialectique » de la traduction.

¹⁵⁸ Selon l'expression citée par M. Tudeau-Clayton, *Jonson, Shakespeare and Early Modern Virgil*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁹ Voir « Unfortunate Travelers », *op. cit.*, *passim*.

3. « Translating men » : *Poetaster* et l'appropriation paradoxale de l'autorité virgilienne.

Dans la pièce éponyme de Ben Jonson (1601), le « poetaster », ou mauvais poète Crispinus reproche à Horace son usage extensif de la traduction : « his use of translating men »¹⁶⁰. Dans cette comédie satirique où Jonson met en scène les poètes majeurs de la Rome d'Auguste, il s'agit sans aucun doute pour Jonson de répondre à l'accusation de « plagiat » qu'il risque lui-même d'encourir¹⁶¹. Il construit en effet sa pièce autour de réécritures des poèmes de ces mêmes auteurs antiques : Ovide y apparaît par exemple dans la première scène lisant des passages de ses *Amours* en version anglaise¹⁶², et de nombreuses scènes de la pièce correspondent à autant de représentations, parfois assez ludiques, de différentes *Satires* d'Horace¹⁶³. Cette mise en scène de la traduction culmine à l'acte V, où, après avoir mis dans la bouche de ses personnages un long éloge de la poésie virgilienne, Jonson fait monter sur scène le « prince des poètes » pour lui faire lire devant Auguste, comme le voulait la tradition des biographies de Virgile, un passage tiré du livre IV de l'*Énéide*¹⁶⁴.

Il semblerait que Jonson mette ici en scène l'achèvement de la *translatio* : il illustre en effet les lieux communs du discours sur la traduction en présentant un Virgile parlant anglais, « traduit » sur la scène londonienne. De même, le dialogue entre les différents poètes qui précède directement la lecture de la traduction représente un véritable condensé du discours traditionnel sur les perfections du texte virgilien. Ainsi, lorsque César demande à Horace son

¹⁶⁰ Ben Jonson, *Poetaster*, acte V, sc. 3, v. 325. *The Complete Plays*, éd. G. A. Wilkes, based on the edition by C. Herford and Percy and Evelyn Simpson, Oxford, Oxford University Press, 1981.

¹⁶¹ Sur la question du « plagiarism », voir par exemple Moul, *op. cit.*, p. 22 sqq. ou Richard Peterson, *Imitation and Praise in the Poems of Ben Jonson*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 19.

¹⁶² Jonson reprend, à quelques termes près, la version de Marlowe publiée en 1599. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

¹⁶³ Voir par exemple Acte II, sc. 2, où la conduite d'Hermogenes renvoie aux premiers vers de la 3^e satire, ou encore Acte III, sc. 1, où Crispinus incarne le fâcheux de la Satire 9.

¹⁶⁴ D'après la biographie de Donat reproduite dans pratiquement toutes les éditions des œuvres de Virgile, Auguste aurait demandé au poète de lui lire des passages de l'*Énéide* encore inachevée ; il aurait donné lecture du livre IV et du livre VI.

avis sur la poésie virgilienne, celui-ci lui répond en reprenant l'analogie néoplatonicienne entre l'harmonie des sphères et celle de la poésie virgilienne :

I judge him of a rectified spirit,
By many révolutions of discours,
In his bright reason's influence, refined
From all the tartarous moods of common men ;
Bearing the nature, and similitude
Of a right heavenly body...¹⁶⁵

La réponse du poète Gallus peut se lire à son tour en référence au discours sur la « copia » comme adéquation de la forme aux idées exprimées, puisque le raffinement des vers virgiliens (« so chaste and tender is his ear / in suffering any syllable to pass... ») est présenté comme une illustration de la subtilité de sa pensée : « As if his mind's pièce, which he strove to paint, could not with fleshly pencils have her right »¹⁶⁶. Enfin, l'éloge mis dans la bouche de Tibulle reflète les préoccupations de l'époque envers l'« utilité » des textes antiques : « That which he hath writ / Is with such judgment, laboured and distilled / Through all the needful uses of our lives... »¹⁶⁷.

Il est révélateur que la reprise du discours sur Virgile précède immédiatement la lecture sur scène du passage de l'*Énéide* en version anglaise. Il semblerait ainsi que Jonson invite le spectateur à appliquer ces remarques à sa propre version du poème, jouant ainsi sur le thème de l'identification entre la source et la traduction dont on a vu qu'elle marque alors le discours sur le traduire¹⁶⁸. Le principe de l'assimilation de la source à la nouvelle œuvre représente en effet un élément central de la conception jonsonienne de l'imitation. Ainsi peut-on lire dans *Timber*, en une remarque qui procède elle-même à la « digestion »¹⁶⁹ de plusieurs sources classiques :

¹⁶⁵ Acte V, sc. 1, v.100-105.

¹⁶⁶ *Ibid*, v. 108-109 et v. 114-115 respectivement.

¹⁶⁷ *Ibid.*, v. 119-120.

¹⁶⁸ On pensera par exemple à la métaphore de la métempsychose dont use Chapman, image qui sera d'ailleurs reprise par Jonson à propos de Chapman lui-même. Voir ci-dessus, ch. 1, C, 3 et ci-après, IIe partie, ch. 1, A, 3.

¹⁶⁹ La « digestion » des sources classiques représente thématique importante chez Jonson, en particulier dans *Poetaster* où le mauvais poète Crispinus se fait purger par Virgile et recrache tous sortes de néologismes indigestes (Acte V, sc. 3). L'image vient elle-même de Sénèque. Voir Peterson, *op. cit.*, p. 7-9 et Colin Burrow, « Combative criticism : Jonson, Milton and Classical Literary Criticism in England », *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol 3 : The Renaissance, éd. Glynn P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, p. 492.

The third requisite in our *Poet*, or *Maker* : is *Imitation*, to bee able to convert the substance, or riches of an other Poet, to his owne use. To make choise of one excellent man above the rest, and so to follow him, till he grow very Hee : or, so like him, as the Copie may be mistaken for the Principall...¹⁷⁰

On notera par ailleurs que la thématique de la « translatio » est elle-même centrale dans les formulations jonsoniennes de l'imitation, qui s'articulent autour des thèmes du voyage, de l'importation ou de l'exploration, selon la devise de Jonson « Tanquam explorator » qui marque, entre autres, le volume *Timber*.

C'est en conformité avec cette thématique que la « scène de traduction » de l'acte V a pu être interprétée en termes de « naturalisation » de l'original virgilien. C'est ainsi que Margaret Tudeau-Clayton souligne le rôle de cette scène dans la définition d'une forme idéale de la langue anglaise¹⁷¹, ici attribuée à Virgile, par opposition aux différentes formes du discours mises en scène au long de la pièce-- depuis les solécismes du bourgeois Albus et sa femme Chloé jusqu'aux fameux « inkhorne terms » du « poetaster », en passant par les excès lyriques d'un Ovide pétrarquisant. De même, Robin Sowerby voit dans ce passage une trace importante de la définition de l'idéal néoclassique anglais à l'aube du XVII^e siècle¹⁷². Cependant, tous deux ne manquent de noter un certain décalage entre le discours sur les perfections virgiliennes et la traduction elle-même, dont ils attribuent les maladroites à une pratique sans doute trop littérale de la traduction de la part d'un Jonson en début de carrière¹⁷³.

Il convient ici de revenir sur la conception jonsonienne de la *translatio* des textes antiques. En effet, si Jonson reprend les métaphores de l'assimilation et de la naturalisation de l'original, le « transfert » est pensé sur le mode éristique hérité Quintilien et de Sénèque¹⁷⁴. C'est ce que souligne par exemple Colin Burrow en faisant de Jonson un exemple de la veine

¹⁷⁰ Jonson, *Timber*, cité par Burrow, *op. cit.*, p. 491-92 Le recueil est composé dans les années 1610 et 1620 et publié en 1640 ; cependant, comme le note Burrow, les remarques qui y sont compilées sont tout aussi représentatives des premières années de la carrière de Jonson.

¹⁷¹ Tudeau-Clayton, « Scenes of Translation in Jonson and Shakespeare : *Poetaster*, *Hamlet* and *A Midsummer Night's Dream* », *Translation and Literature* 11.1 (Spring 2002), p. 1-23.

¹⁷² Sowerby, *The Augustan Art of Poetry*, *op. cit.*, p. 74-78.

¹⁷³ M. Tudeau-Clayton note par exemple : « Jonson (...) is closer to the Latin original and so at times syntactically awkward », *op. cit.*, p. 2 ; Sowerby note pour sa part : « The resulting poetry is wooden and stilted », *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁴ Voir ci-dessus, ch. 1, A, 2.

« belliqueuse » (« combative criticism ») qui marque la critique littéraire des auteurs classiques en Angleterre au XVII^e siècle. De même, les analyses de Victoria Moul sur la traduction de l'*Art Poétique* d'Horace, dont Jonson avait élaboré une première version dès 1604, font la preuve d'une relation de compétition avec la source : malgré une pratique relativement littérale de la traduction, Jonson offre une version du texte qui met en scène sa propre différence. Moul en prend très précisément pour exemple la « naturalisation » de détails du texte horacien qui tendent à transposer le texte dans l'Angleterre de l'époque. « The use of the pronoun [« our », dans « our grave men », par opposition au latin « centuriae seniorum »] at once bridges, and draws attention to, the historical distance between the Latin and English texts »¹⁷⁵. Il semblerait même, d'après ces analyses, que la traduction par ailleurs littérale du texte latin serve à mettre en valeur une certaine remise en cause de l'autorité horacienne : « Jonson's project of translation [is] at once minutely close to the Latin and contentiously different »¹⁷⁶. Dans quelle mesure la traduction littérale du passage virgilien peut-elle alors se lire dans le sens d'une relation « dialectique » avec l'autorité virgilienne si éloquemment évoquée à la scène précédente?

On notera d'emblée que le décalage entre le discours sur Virgile et la traduction elle-même ne porte pas seulement sur la forme du texte. En effet, il est quelque peu surprenant que, alors même qu'on voit Auguste, ainsi que les différents poètes de cour qui l'entourent, définir la poésie en termes de « chasteté » et d'utilité morale, le passage choisi pour être lu devant ces derniers soit celui de l'union scandaleuse du héros avec la reine Didon, et leur dénonciation par la Renommée. De fait, le choix du passage tend à établir des liens avec les usages de la poésie par ailleurs rejetées au cours de la pièce. On soulignera d'abord la similitude entre l'évocation du monstre de la Renommée, « as covetous (...) of tales, and lies / As prodigal of truth »¹⁷⁷, et la figure de l'Envie mise en scène à l'ouverture de la pièce¹⁷⁸. Il

¹⁷⁵ Moul, « Translation as Commentary ? The Case of Ben Jonson's *Ars Poetica* », *Palimpsestes* 20 (2007), p. 62. On soulignera ici l'utilisation par Moul d'une terminologie très proche de celle de Greene, qu'elle cite d'ailleurs vers la fin de son article (*op. cit.*, p. 72). Greene note par exemple: « advertising their derivation from the subtexts they carry with them, (...) [imitations] proceed to distance themselves from the subtexts and force us to recognize the poetic distance traversed ». *The Light in Troy*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁶ Moul, « Translation as Commentary », *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁷ Acte V, sc. 2, v. 96-97

est d'ailleurs significatif qu'à l'acte V, la lecture du passage sur la Renommées soit précisément interrompue par les accusations malveillantes de Lupus et Crispinus, autres incarnations de l'« envie ».

Plus problématique encore est l'écho thématique et textuel qui s'établit ici avec la scène cinq de l'acte IV et le « banquet des dieux » burlesque auquel Ovide, entre autres poètes, prend part. En effet, comme Victoria Moul a pu le souligner, cette scène renvoie sans aucun doute à l'ouverture de la *Tragedy of Did o* de Marlowe, mise en scène, tout comme *Poetaster*, par la compagnie de jeunes garçons de Blackfriars¹⁷⁹. Le lien avec Marlowe avait d'ailleurs été préparé dès la scène d'ouverture, où Jonson met dans la bouche de son Ovide un extrait de la traduction des *Amores* par Marlowe, publiée – et aussitôt interdite – en 1599. Or à l'acte IV, le banquet des dieux est interrompu par un César scandalisé de la « profanation » du titre de poète dont les participants se rendent ici coupables (« Oh, that profaned name ! »)¹⁸⁰ Il semblerait donc à première vue que la mise en scène de la poésie virgilienne ait pour fonction d'offrir un correctif, pour ainsi dire, aux dérives poétiques et morales identifiées à l'œuvre subversive de Marlowe. Cependant, selon l'analyse de Moul, non seulement le choix du livre IV de l'*Énéide* renvoie au précédent marlovien, mais l'accueil de Virgile lui-même par Auguste fait directement allusion à celui d'Énée par Didon, à l'acte II de la *Tragedy of Dido*¹⁸¹. En creux du discours orthodoxe sur la perfection morale et formelle de l'œuvre virgilienne se dessine donc la reprise des modalités subversives de la mise en scène telles qu'exploitées par Marlowe lui-même. On a vu en effet comment la déclamation sur scène, par une troupe de jeunes garçons, des passages obligés de l'éducation humaniste tendait à souligner l'artificialité de la pratique de l'imitation, et par extension, celle du texte virgilien lui-même alors réduit au statut d'objet culturel. De même, les jeux d'allusion ici à l'œuvre chez Ben Jonson tendent à subvertir l'une des déclarations d'Horace à la louange de

¹⁷⁸ « ...with wrestings, comments, applications / Spy-like suggestions, privy whisperings, / And thousand such promoting sleights as thèse ». Prologue, v. 24-26. Jonson reprend aussi ici l'évocation ovidienne de Fama dans les *Métamorphoses* (livre XII, v. 53-63). Sur la figure de l'envie chez Jonson et ses précédents classiques, voir l'ouvrage de Lynn S. Meskill, *Ben Jonson and Envy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

¹⁷⁹ Moul, « Ben Jonson's *Poetaster* », *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁰ Acte IV, sc. 6, v. 29.

¹⁸¹ Moul, *op. cit.*, p. 40-41.

la poésie virgilienne : il affirme en effet, pour conclure la célébration unanime du poète, que la science de Virgile n'a rien du rabâchage scolaire : « His learning labours not the school-like gloss / That most consists in echoing words, and terms... »¹⁸².

Pour revenir donc à la question de la « maladresse » du style jonsonien dans sa reprise de *l'Énéide*, il semblerait que le tour quelque peu laborieux de la version anglaise¹⁸³ tende plutôt à souligner le fait qu'il s'agit bel et bien d'une traduction. C'est ce que proposent d'ailleurs les analyses de Robert Cummings et Charles Martindale, selon lesquels le texte lu sur scène représente une reconstruction composite des traductions du livre IV par Surrey et Phaer¹⁸⁴. On en retiendra l'exemple de l'évocation de *Fama*, dont Cummings et Martindale comparent les versions successives chez Virgile, Surrey, Phaer et Jonson :

Virgil 174-5 : Fama, malum quo non aliud velocius ullum / Mobilitate viget, viresque acquirit eundo

Surrey 224-5 : A mischiefe Fame, there is non els so swift / **That moving growes, and flitting gathers force**

Phaer 186-7 : The blasing fame, a mischief such, **as swifter i s there non e** / By moving more she breedes, and as she ronnes her might doth rise

Jonson 75 : Fame, a fleet evill, then which is swifter none : / That moving growes, and flying gathers strength.¹⁸⁵

Il est difficile de conclure avec certitude que Jonson attende ici de son public qu'il reconnaisse ici les sources, comme c'est de toute évidence le cas à l'acte I, lorsqu'il reprend les *Ovid's Elegies* de Marlowe. Cependant, le tour un peu raide et archaïque que les emprunts à Surrey et Phaer confèrent au passage tendent de toute évidence à marquer ce dernier comme une « copie » du texte virgilien, renvoyant plus ou moins consciemment le public à son expérience de lecture des traductions de *l'Énéide* alors en circulation.

Ici encore, le jeu de l'allusion tend à subvertir la définition de la poésie virgilienne selon l'idéal poétique et linguistique de la « copia », où la forme est en harmonie parfaite avec

¹⁸² Acte V, sc. 1, v. 129-130.

¹⁸³ En comparaison avec son *Art Poétique*, par exemple. Voir Moul et Sowerby, cités ci-dessus, ou encore Robert Cummings et Charles Martindale : « It is noticeably unJonsonian, and distinctively awkward » (« Jonson's Virgil : Surrey and Phaer », *Translation and Literature* 16 (2007), p. 67.

¹⁸⁴ Cummings et Martindale, *op. cit.*, p. 67 sqq.

¹⁸⁵ Cumings et Martinale, *op. cit.*, p. 70-71, en gras dans le texte.

la matière du discours. En effet, en soulignant la nature doublement artificielle de sa version, tirée non seulement de Virgile mais des traductions majeures du poète, Jonson semble renvoyer ici encore à la pratique subversive de l'imitation telle qu'on a pu l'observer chez Marlowe. C'est ce même usage de la « copie » qui se voit précisément condamné par Auguste lorsqu'il accuse les poètes du « banquet des dieux » de mettre en péril l'identité même des habitants de l'Olympe : « profaning thus their dignities, in their forms : / And making them like you, but counterfeits »¹⁸⁶. Ainsi, au moment même où Jonson reprend la thématique de la « translatio » pour mettre en scène un Virgile parlant anglais, incarnation du discours de l'époque sur l'autorité littéraire du poète antique, le texte qu'il lui attribue se lit moins comme une célébration de l'art virgilien à son sommet que comme une construction ironiquement composite, soulignant à son tour l'artificialité du modèle classique.

Conclusion.

Depuis la « première traduction » de Gavin Douglas jusqu'aux réécritures dramatiques de l'épisode, les modalités du transfert et de l'appropriation de la « sentence » virgilienne apparaissent ici dans toute leur complexité. Au-delà du discours sur le transfert de la sagesse antique, la *translatio* se donne à lire avant tout comme un processus d'appropriation du texte virgilien. Les codes de lectures hérités de la tradition des commentaires sont en effet graduellement appliqués aux traductions britanniques de l'*Énéide*. Ces dernières sont ainsi dans un premier temps le véhicule de la lecture exemplaire de l'épopée remise à l'honneur par les humanistes italiens, puis celui des interprétations savantes favorisées par le renouveau de l'allégorie néoplatonicienne qui marque les milieux littéraires élisabéthains. En parallèle, les stratégies d'« anglicisation » à l'œuvre chez Phaer ou Surrey invitent le lecteur – issu avant tout des classes dirigeantes de l'Angleterre des Tudor – à faire siens les exemples de noblesse et de vertu que la traduction a pour fonction de leur présenter. Enfin, c'est à travers la reprise ironique et subversive de ce même discours sur la *translatio* des modèles antiques que l'on

¹⁸⁶ Acte IV, sc. 6, v. 36-37.

voit Marlowe et Jonson mettre en valeur l'autorité paradoxale du traducteur/imitateur, à la fois débiteur envers les sources qu'il s'approprie, et auteur à part entière d'une œuvre dont l'originalité réside précisément dans ses stratégies d'appropriation du texte virgilien.

Par l'étude parallèle des traductions « orthodoxes » et des réécritures alternatives de cet épisode ambigu, on a pu montrer comment la construction du schème linéaire de la « translatio » est indissociable du modèle ovidien de l'imitation métamorphique et digressive. C'est en effet par rapport à la tradition littéraire et interprétative héritée d'Ovide, et dont Chaucer représente alors l'exemple le plus influent, que l'on voit les traducteurs de l'*Énéide*, et plus tard le théoricien de l'épopée Sir Philip Sidney, définir les codes interprétatifs propres au genre épique. La définition de l'« horizon d'attente » spécifique à l'épopée vernaculaire passe ainsi par la réorientation des habitudes interprétatives héritées des réécritures médiévales de l'épisode, ou encore la réinterprétation moralisante – quand ce n'est pas la suppression pure et simple – des éléments divergents. En contrepartie, on a vu comment l'exploitation des modalités ovidiennes de l'imitation subversive chez Marlowe, et dans une moindre mesure, chez Jonson, est elle-même tributaire du modèle interprétatif orthodoxe que les traductions avaient contribué à former.

Les diverses stratégies d'appropriation du texte virgilien ici relevées permettent enfin de souligner les tensions qui marquent tout au long du XVI^e siècle la pratique de l'imitation littéraire. On peut lire dans les stratégies d'« anglicisation » déployées par les traducteurs la marque du modèle cicéronien de l'imitation, qui favorise, on l'a vu, un principe d'équivalence des effets rhétoriques. L'impératif de pertinence qui caractérise cette conception de la traduction répond en effet à la réflexion sur les fonctions morales, politiques et sociales attribuées au genre épique dans l'Europe de la Renaissance. En parallèle, l'usage « dialectique » de la traduction que l'on a pu observer chez Jonson et Marlowe répond à son tour à une logique de l'imitation qui, tout en reprenant les modèles humanistes développés en Angleterre, en révèle et exploite les ambiguïtés textuelles et interprétatives, soulignant ainsi l'artificialité du texte imitatif autant que celle du modèle. À travers la traduction du livre IV de l'*Énéide* se donc à voir l'ambiguïté fondamentale du modèle humaniste de l'imitation, dont

la fonction de « transfert » de la « sentence » virgilienne se voit à tout moment remise en cause par les possibilités de dérive textuelle et interprétatives qu'entraîne la pratique même de la *translatio*.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le thème de la *translatio studii* qui marque si profondément, tout au long du XVI^e siècle, le discours sur la traduction et l'imitation des classiques antiques nous a fourni ici un cadre de lecture des plus fructueux pour l'étude des traductions britanniques du livre IV de l'*Énéide* au XVI^e siècle. En effet, en reliant l'analyse des traductions à la construction du discours sur l'« importation » du modèle épique virgilien, nous avons pu enrichir les modèles analytiques plus traditionnels, fondés sur la comparaison formelle entre l'original et la traduction ou sur le recensement des stratégies d'adaptation déployées par les traducteurs, pour mettre en valeur les enjeux spécifiques que revêt alors la traduction de l'*Énéide* comme espace de développement des modalités formelles et interprétatives de l'épopée vernaculaire.

On a pu montrer ainsi comment les traducteurs jouent un rôle privilégié dans l'établissement d'un « horizon d'attente » générique propre au genre épique, tant dans l'élaboration des codes formels de l'épopée (mètre, rhétorique et diction épiques) que dans l'établissement des lectures exemplaires, puis allégoriques de l'épisode. On soulignera ici comment les traducteurs, que l'on voit sans aucun doute s'efforcer de « transférer » vers leur œuvre les caractéristiques formelles, ou les usages traditionnellement attribués au texte virgilien, n'en sont pas moins appelés à revisiter les modèles littéraires vernaculaires, depuis les recherches métriques développées par Chaucer ou Lydgate jusqu'à la tradition des réécritures du livre IV de l'*Énéide* par les auteurs vernaculaires médiévaux. Les différentes stratégies de traduction à l'œuvre dans les textes ici à l'étude ont ainsi permis de retracer l'évolution de la notion de « poésie » tout au long du XVI^e siècle, depuis les premières revendications de Gavin Douglas jusqu'aux réappropriations ironiques et subversives de l'autorité virgilienne chez Marlowe et Jonson.

Au-delà de la variété des pratiques, on soulignera par ailleurs l'influence continue du modèle antique de l'*imitatio* rhétorique. Les théories cicéroniennes de la *copia* sont au cœur de l'effort d'« illustration » du vernaculaire déployé par Surrey, Phaer ou encore Stanyhurst ; l'importance primordiale que Cicéron donne à l'« efficace » du texte d'imitation explique à son tour la pratique d'une traduction d'équivalence et d'« anglicisation » ; enfin, les pratiques « dialectiques » de la traduction que l'on a pu déceler chez Marlowe et Jonson répondent elles-mêmes aux préceptes établis par Sénèque et Quintilien – et largement illustrés par Ovide et Lucain—selon lesquels l'imitateur doit entrer dans une relation éristique avec son modèle afin d'obtenir à son tour le titre d'auteur.

On reviendra brièvement, pour conclure cette partie, sur le *Poetaster* de Jonson qui marque ici la fin de notre première période. La pièce représente en effet à bien des égards une œuvre charnière. Comme on l'a noté, la conception jonsonienne de l'imitation offre pour ainsi dire un concentré de la réflexion sur la *translatio* qui marque le XVI^e siècle britannique. Simultanément, on y voit se dessiner des tendances qui marqueront la pratique de la traduction au XVII^e siècle. Lorsque Jonson met en scène son Virgile anglais, le discours traditionnel sur la pauvreté du vernaculaire fait place à une revendication, tout aussi implicite qu'efficace, de la dignité de la langue anglaise comme équivalente au latin de Virgile. De même, l'assimilation de l'œuvre traduite à sa source, et du traducteur à son modèle, deviendra l'un des lieux communs les plus répandus du discours sur la traduction dans le premier XVII^e siècle. Enfin, les stratégies de mise en scène des autres traductions de l'*Énéide* que nous avons pu souligner à propos du *Poetaster* soulève la question des relations que les traductions successives d'un même texte peuvent entretenir. En effet, si notre approche des versions britanniques du livre IV de l'*Énéide* comme « premières traductions » se justifie dans le cadre d'une analyse sur la « fabrique de l'épopée », les effets de citation et de référence qui marquent la « scène de traduction » du *Poetaster* annoncent pour leur part la dynamique textuelle et interprétative appelée à marquer, au cours du XVII^e siècle, une pratique de la traduction libre à laquelle ses défenseurs donneront à leur tour le nom d'« imitation ».

DEUXIÈME PARTIE

L'ÈRE DES « BELLES INFIDÈLES » ? L'IMITATION COMME HORIZON DE LA TRADUCTION (1632-1668)

Dans le cadre d'une réflexion sur l'étude historique des traductions en partie inspirée des travaux de Berman, le traductologue Yves Gambier se penche tout particulièrement sur le phénomène des « retraductions »¹. Il y souligne l'importance, pour l'historien de la traduction, de porter une attention particulière à ce qu'il appelle les « moments aigus de reprise d'un texte »², c'est-à-dire les périodes où une même œuvre est l'objet de plusieurs versions successives, ces traductions étant elles-mêmes parfois rééditées plusieurs fois dans un intervalle de temps donné. Il semble bien que les années 1630 à 1660 représentent en Angleterre l'un de ces « moments aigus » désignés par Gambier. En effet, si la traduction élisabéthaine de l'*Énéide* par Thomas Phaer et Thomas Twyne est régulièrement rééditée jusque dans les années 1620, et qu'on n'observe pas de nouvelle traduction complète de l'*Énéide* avant 1632, cette pause traductive, sur laquelle il y aura d'ailleurs lieu de s'interroger, précède une véritable explosion du nombre des traductions de l'épopée virgilienne.

En effet, entre les années 1630 et 1660, le nombre de traductions complètes ou partielles de l'épopée virgilienne a tout simplement doublé. Dans le seul cas du livre IV, sept nouvelles versions de l'épisode paraissent pendant cette période. En 1632 est publiée une version complète de l'*Énéide* par le maître d'école londonien John Vicars, par ailleurs connu pour ses tracts de propagande anticatholique³. Deux ans plus tard, le courtisan Robert Stapylton dédie à sa fille une traduction du livre IV intitulée « Dido and Aeneas »⁴. Les années 1640 et 1650 sont marquées par des traductions de l'épisode composées par des proches de Charles Ier. Ainsi, en 1648, le poète de cour Richard Fanshawe dédie au jeune prince de Galles, futur Charles II, une traduction « On the loves of Dido and Aeneas »⁵. Dix

¹ Gambier, « La retraduction, détour et retour », *op. cit.*, p. 413-417.

² Gambier, *op. cit.*, p. 416.

³ *The XII Aen eids of Virgil, the most renowned laureat-prince of La tine-poets; translated in to English deca-syllables*, Cambridge, 1632.

⁴ *Dido and Aeneas : the fourth booke of Virgils Aeneis now Englished by Robert Stapylton Esq*, Londres, 1634.

⁵ Cette version du livre IV est publiée dans la seconde édition de la traduction du *Pastor Fido* de Guarini, que Fanshawe avait publiée un an auparavant. *Il Pastor Fido. The Faithfull Shepheard with An Addition of divers other Po ems, Concluding wi th a Sho rt Disco urse of th e Long Civill Wa rres of Rome. To his Hi gnesses the Prince of Wales*. Dans Richard Fanshawe, *Shorter Poems and Tra nslations*, éd. N. W. Bawcutt, Liverpool,

ans plus tard, c'est James Harrington, ancien conseiller de Charles I^{er} converti entre temps à la cause républicaine, qui publie une version des livres III, IV et VI de l'épopée virgilienne⁶. Quant aux figures dominantes de la littérature de cour pendant les années caroléennes, Edmund Waller et John Denham, ils composent tous deux à la même époque une version de l'épisode des amours de Didon et Énée⁷. Les années 1650 sont par ailleurs marquées par la publication de la très luxueuse édition annotée et illustrée des œuvres de Virgile en anglais par le traducteur royaliste John Ogilby, qui paraît en 1654 et connaît de nombreuses rééditions dans les années suivantes⁸. Enfin, le poète et dramaturge Robert Howard publie en 1660 un recueil de *Poems*, dont la pièce centrale est une traduction du livre IV de l'*Énéide* intitulée « The Fourth Book of Virgill. Of the Loves of Dido and Aeneas »⁹.

La multiplication des nouvelles traductions du livre IV de l'*Énéide* invite donc à s'interroger sur les causes du phénomène, ainsi que sur les modalités de traduction dont témoigne chaque texte. Quelles relations les différentes traductions entretiennent-elles entre elles ? Quelles motivations peut-on déceler derrière le choix de retraduire le livre IV de l'*Énéide*, et les choix de traduction adoptés par les différents traducteurs ? Pourquoi certains traducteurs isolent-ils le livre IV du reste de l'épopée, tandis que d'autres choisissent d'offrir une version complète de l'*Énéide* ?

Il faut noter ici que cette période de retraductions du livre IV de l'*Énéide* coïncide avec une transformation notable de la réflexion sur la traduction en Angleterre comme dans

Liverpool University Press, 1964, p. 38-66.

⁶ James Harrington, *Virgil's Aeneis : the third, fourth, fifth and sixth Books*, Londres, 1659.

⁷ Waller complète et publie en 1658 une version du livre IV composée par le poète de cour Sidney Godolphin, sans doute dans les années 1630 (Godolphin est tué en 1642 dans la première guerre civile). La portion traduite par Waller représente près de la moitié du texte. Edmund Waller et Sidney Godolphin, *The Passion of Dido for Aeneas, as it is Incomparably exprest in the Fourth Book of Virgil*, Londres, 1658. John Denham avait lui-même composé une traduction de l'épisode dans les années 1636, dont il publie une version révisée dans ses *Poems and Translations* de 1668 sous le titre de «The Passion of Dido for Aeneas ». L'édition de référence est ici *The Poetical Works of Sir John Denham*, éd. Theodore Howard Banks, North Haven, Archon Books, 1969, p. 181-189.

⁸ Une première traduction des œuvres de Virgile est publiée à Londres en 1649 sous le titre *The Works of Publius Virgilius Maro*. En 1654 paraît la traduction in-folio *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture [sic], and illustrated with annotations*.

⁹ Robert Howard, *Poems on several occasions*, Londres, 1660, réédité en 1696. Si la carrière littéraire de Robert Howard se développe surtout dans les années de la Restauration (il collaborera notamment avec Dryden à la création de la tragédie *The Indian Queen* en 1664), les traductions publiées dans le recueil de 1660 sont présentées comme des œuvres de jeunesse, composées sans doute au cours des années 1640.

les autres pays européens. Michel Ballard, on l'a dit, parle par exemple de ces années charnières du XVII^e siècle comme celles de la « naissance de la traductologie »¹⁰. Si notre étude des cadres théoriques de la traduction au XVI^e siècle a pu montrer que l'expression est peut être un peu excessive, il n'en reste pas moins que le discours sur la traduction revêt à cette époque, en Angleterre comme ailleurs en Europe, une cohérence et une cohésion particulières. Les historiens de la traduction s'accordent d'ailleurs pour désigner la période comme l'ère des « belles infidèles », selon l'expression consacrée par les ouvrages de Georges Mounin et de Roger Zuber¹¹. Bien que ce dernier s'intéresse aux traducteurs de la prose latine en France, dont il démontre la contribution à la définition des normes littéraires du classicisme français, l'expression a souvent été reprise pour désigner le XVII^e siècle anglais. Ainsi, dans son histoire de la traduction *De Cicéron à Benjamin*, Michel Ballard livre son analyse du discours sur la traduction dans l'Angleterre du XVI^e siècle au sein d'une section intitulée « Les Belles Infidèles ou la naissance de la traductologie »¹². Quelques années plus tôt, Theo Hermans avait aussi décrit la transformation de la pratique du traduire en Angleterre au cours du XVII^e siècle en terme de « belles infidèles »¹³. L'application du terme s'explique, chez la plupart des historiens, par l'influence convenue des traducteurs français, tel Perrot d'Ablancourt, sur toute une génération de traducteurs anglais, en particulier John Denham et Abraham Cowley. Theo Hermans parle ainsi d'un « accord » (« agreement ») entre les traducteurs français et anglais ; de même, dans son ouvrage *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Lawrence Venuti souligne l'« influence » des traducteurs français sur les théoriciens anglais de la traduction libre¹⁴.

¹⁰ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, op. cit., p. 200 sqq.

¹¹ Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994 [1955] et Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968. L'expression « belle infidèle » est de l'académicien Jules Ménage, qui l'utilise en 1654 en commentaire à la traduction des œuvres de Lucien par Perrot d'Ablancourt.

¹² Ballard, *ibid.*

¹³ Theo Hermans, « Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation », *The Manipulation of Literature : Studies in literary translation*, éd. Theo Hermans, London, Croons Helm, 1985, p. 123.

¹⁴ Lawrence Venuti, « Neoclassicism and Enlightenment ». *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, op. cit., p. 63.

En effet, on ne peut manquer de noter la convergence entre les écrits de Perrot d'Ablancourt dans les années 1640, et le discours sur la traduction tenu en 1656 par le traducteur des *Odes* de Pindare Abraham Cowley. Le premier écrit en effet, en préface de sa traduction des œuvres de Lucien en 1654 : « Ceci n'est pas proprement de la Traduction, mais cela vaut mieux que la Traduction : et les anciens ne traduisoient pas autrement »¹⁵. Deux ans plus tard, Cowley déclare pour sa part :

It does not at all trouble me that the grammarians perhaps will not suffer this libertine way of rendering foreign authors to be called translation ; for I am not so much enamoured of the name translator, as not to wishe rather be something better, though it want yet a name. I speak not so much all this, in defence of my manner of translating, or imitating, (or what other title they please) the two ensuing odes of Pindar (...) as by this occasion to rectify the opinion of diverse men upon this matter.¹⁶

De même que D'Ablancourt, Cowley admet qu'il sort du domaine de la traduction proprement dite, tout en affirmant que son travail « vaut mieux que la traduction » (« something better »). Le discours de Cowley se distingue d'ailleurs par sa complexité, alliant une nonchalance toute « libertine » à la revendication vigoureuse de la validité de sa pratique du traduire. Ainsi, tout en prétendant qu'il n'existe pas encore de nom pour son activité traductrice, il n'en reprend pas moins, pour la qualifier, le terme classique de l'« imitation »¹⁷. De même, si l'imitation est ainsi définie comme un cas-limite de la traduction, Cowley défend cependant la pertinence d'une telle approche pour « toutes les traductions »¹⁸.

Comment comprendre alors la notion d'« imitation » ici invoquée par Cowley ? L'usage du terme est certes peu défini : Cowley le présente, du moins à première vue, comme un terme par défaut. Ses contemporains nomment d'ailleurs « paraphrase » une pratique semblable de la traduction libre. Ainsi Edward Sherburne, dans la préface à sa traduction de la *Médée* de Sénèque (1648) :

¹⁵ Cité par Emmanuel Bury, postface à l'édition de 1996 des *Belles Infidèles*, Paris, Albin Michel, p. 498.

¹⁶ Abraham Cowley, Preface aux « Pindaric Odes », *Western Translation Theory*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁷ On notera aussi que le terme de « libertine » way rappelle étrangement la catégorie de la traduction « licencieuse » (« licentiosa ») établie par Sir Lawrence Humphrey dans son *De Interpretatio Linguarum* de 1559 pour qualifier la traduction libre, et qu'il rejette d'ailleurs comme un excès. Voir Ballard, *op. cit.*, p. 128.

¹⁸ « This is in some measure to be applied to all translations ». Cowley, *op. cit.*, p. 161.

This Version (such as it is) is not by him (the translator) stil'd a Translation, but a Paraphrase (...) a way perhaps more generally taking wherein (...) the Majesty and spirit of an Author is Retain'd, though not the Letter. Now, wether this be answerable to those Lawes by Quintilian not only to be allowed of, but commended; let the knowing Reader determine.¹⁹

Si, comme le note Venuti, les termes demeurent donc un peu « flous » (« blurred »)²⁰, la référence aux modèles classiques que l'on retrouve de part et d'autre de la Manche indique l'application au domaine de la traduction d'une conception bien précise de l'imitation littéraire. Les précédents établis par Cicéron et Térence auxquels d'Ablancourt renvoie son lecteur sont en effet emblématiques d'une pratique de la traduction visant l'adaptation des modèles littéraires à la culture d'accueil²¹. D'autre part, la référence à Quintilien que l'on retrouve chez Sherburne autant que chez Cowley témoigne d'une conception de l'imitation privilégiant l'émulation littéraire. En effet, Quintilien prône une pratique éristique de l'imitation, selon laquelle l'imitateur doit chercher à dépasser son maître, faute de quoi il est condamné à une éternelle seconde place²². Ainsi, la réflexion des traducteurs procède à une certaine réorientation des problématiques soulevées par le modèle humaniste de l'*imitatio* tout au long du XVI^e siècle anglais. Car si la question de l'équivalence des ressources rhétoriques et poétiques des langues revient régulièrement sous la plume des traducteurs, la préoccupation majeure dont témoignent les traductions de l'époque correspond bien à un souci d'adaptation du texte original dans un rapport d'émulation littéraire entre l'auteur et le traducteur. On s'attachera donc à montrer, dans les chapitres qui constituent cette deuxième partie, comment les traductions et retraductions du livre IV l'*Énéide* dans l'Angleterre des années 1630 à 1660 participent à cette transformation du modèle de l'imitation, et contribuent à l'établissement des nouvelles modalités de la traduction littéraire.

Si l'on ne peut donc nier l'influence du modèle français, ou du moins la convergence dont témoignent les développements de la pensée sur le traduire en Angleterre, on verra que l'application au domaine anglais du schème établi par Zuber pose cependant certaines

¹⁹ Edward Sherburne, *Medea. A Tragedie*, Londres, 1648, « To the Reader », sig. [A2] ^v.

²⁰ Venuti, *op. cit.*, p. 56.

²¹ Pour Cicéron, voir ci-dessus Première partie, ch. 1, section A, 2. Térence était connu pour avoir adapté les comédies grecques de Ménandre, et avoir ainsi contribué au renouvellement du genre dans la Rome classique.

²² Quintilien, *Institution Oratoire*, X. II, *op. cit.*, vol. IV, p. 59.

difficultés. On notera d'abord l'ambiguïté d'expression des « belles infidèles », qui ne fait finalement que refléter le « flou » théorique entourant l'usage de la notion d'imitation par les traducteurs de l'époque. Il faudra donc se pencher de très près sur la reprise du terme d'« imitation » chez les traducteurs anglais des classiques antiques, et mettre en valeur les stratégies de récupération du discours antique et humaniste sur la traduction dont témoigne la revendication de leur nouvelle « liberté ».

Par ailleurs, la reprise du terme des « belles infidèles » semble limiter les enjeux de la transformation du modèle de la traduction à la problématique du développement de l'esthétique néoclassique. Une telle approche est bien sûr trop partielle pour rendre justice aux circonstances historiques exceptionnelles qui marquent ce « moment aigu » de reprise du texte virgilien. À la crise de la monarchie qui culmine dans la décapitation de Charles Ier en 1649, et dans l'établissement du régime du Commonwealth, correspond en effet une remise en cause radicale des modes de lecture du monde hérités de l'âge humaniste. Comme l'a démontré Line Cottegnies dans *L'Éclipse du regard*²³, ces années charnières du XVIIe siècle anglais sont marquées par le développement de nouveaux codes de déchiffrement du monde politique, scientifique et artistique. Aux théories néoplatoniciennes de l'harmonie cosmique et politique célébrées dans les masques de cour et autres divertissements à la gloire de Charles Ier s'oppose le développement d'une « nouvelle science » aux fondements empiriques et rationnels. Simultanément, la radicalisation du protestantisme puritain coexiste avec l'affirmation, dans les milieux de cour et ailleurs, d'un épicurisme libertin. Enfin, les splendeurs de l'esthétique baroque sont graduellement remises en cause par la naissance d'un classicisme rationaliste à l'anglaise. Il faudra donc s'interroger sur la manière dont les traducteurs et retraducteurs de Virgile situent leur œuvre au sein de ce paysage politique, idéologique et esthétique en pleine transformation.

On notera en effet que ces traductions paraissent dans une culture où, selon l'héritage des humanistes du XVIe siècle, les classiques antiques ont pour fonction de donner à leurs

²³ Line Cottegnies, *L'Éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme*, Genève, Droz, 1997.

lecteurs un langage pour lire et dire le monde qui les entoure²⁴. C'est ainsi que, lorsque George Sandys publie en 1632 sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, il met le poème tout entier sous le signe des théories néoplatoniciennes de l'harmonie des éléments. Le texte de l'*Énéide* revêt pour sa part un caractère presque sacré, si l'on en croit la persistance, jusque dans les années 1640, de la pratique des *sortes virgilianae*, qui consistait à ouvrir les œuvres de Virgile au hasard, et d'interpréter le passage ainsi trouvé comme un commentaire de la situation présente, sinon un guide pour l'action²⁵. Or la multiplication des traductions de l'*Énéide* pendant cette période de bouleversements en tout genre, ainsi que l'avènement d'un nouveau modèle de traduction sur le mode de l'« imitation », indiquent le développement d'une nouvelle fonction de la traduction comme lieu de commentaire sur les événements politiques, ou comme moyen d'établissement de nouveaux codes herméneutiques, idéologiques ou esthétiques. On s'attachera alors à déterminer comment les traductions du livre IV de l'*Énéide* qui paraissent entre les années 1630 et les années 1660 reflètent les bouleversements politiques, herméneutiques et littéraires de l'époque. Il faudra aussi se demander dans quelle mesure la pratique de la traduction libre est liée à une réflexion de la part des traducteurs sur les enjeux politiques et esthétiques de leur activité traductrice.

Enfin, il faut ici souligner le fait que l'ouvrage de Zuber, en analysant la contribution des traducteurs à l'établissement des canons littéraires du classicisme français, place l'analyse historique des traductions des classiques au XVIIe siècle sous le signe d'une véritable généalogie du goût classique. On observe une approche similaire chez certains historiens de la traduction, par exemple Lawrence Venuti, qui voit dans le développement de la traduction libre au cours du XVIIe siècle anglais l'origine du mythe néoclassique de l'« invisibilité du traducteur », ainsi que de l'enracinement durable, dans la théorie et la pratique du traduire, d'une certaine unanimité autour du critère esthétique éminemment classique que représente la

²⁴ Sur ce point, voir par exemple Anthony Grafton, « Le lecteur humaniste ». *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Seuil, 1997, p. 209-248.

²⁵ Sur la pratique des « sortes virgilianae », voir par exemple l'anecdote rapportée par le chroniqueur Aubrey dans ses *Brief Lives*. En 1648, alors qu'il était en prison, Charles Ier, sur le conseil de Cowley, aurait ouvert au hasard un volume des œuvres de Virgile et serait tombé sur les imprécations de Didon contre Énée. Voir Henry Power, « 'Teares Breake off my Verse' : The Virgilian Incompleteness of Abraham Cowley's *The Civil War* », *Translation and Literature*, 16. 2 (Automne 2007), p. 141.

recherche du « naturel » (« fluency »)²⁶. Plus caractéristique encore est la démarche adoptée par Robin Sowerby, qui, dans le cadre d'une étude sur le rôle des traductions dans le développement de l'esthétique néoclassique anglaise, présente les traducteurs Denham et Waller, praticiens entre tous de la traduction « libertine », comme les précurseurs d'un goût « Augustan » destiné à trouver son accomplissement dans les traductions de Dryden et de Pope²⁷. Il faut cependant noter que la question du « goût » est loin de faire l'unanimité chez les traducteurs anglais du milieu du XVIIe siècle. En effet, ces années sont marquées par une tension vive entre des modèles esthétiques parfois contradictoires : aux efforts des poètes de cour pour adapter à un public anglais l'esthétique baroque importée du Continent²⁸ s'opposent en effet les tenants d'une poétique nationale, telle qu'héritée des poètes élisabéthains. Par ailleurs, si la crise de l'esthétique baroque, précipitée par les événements politiques des guerres civiles et de l'interrègne, ouvre la voie à un classicisme littéraire proprement anglais, les formes littéraires associées au baroque continuent à se manifester tout au long du XVIIe siècle. On se demandera donc dans quelle mesure les traductions à l'étude participent à la remise en cause, ou à la redéfinition, des différents modèles esthétiques qui traversent la période.

On tentera de répondre à ces questions en montrant dans un premier temps comment le nouveau modèle de la traduction libre correspond à une réflexion renouvelée sur l'imitation littéraire, selon laquelle la traduction et la retraduction deviennent des lieux d'inscription des choix littéraires et idéologiques de leur auteur. On analysera ensuite les liens entre la traduction libre et la transformation des codes de lecture et d'interprétation de l'épopée au XVIIe siècle, pour dégager enfin les modèles esthétiques concurrents dont témoignent les traductions du livre IV de l'*Énéide* entre les années 1640 et 1660.

²⁶ Venuti, « Neoclassicism and Enlightenment », *op. cit.*, et *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres, Routledge, 2002 [1995].

²⁷ Robin Sowerby, *The Augustan Art of Poetry*, *op. cit.*, en particulier ch. 2, « The Augustan Ideal : Rhyme and Refinement ».

²⁸ On pensera en particulier aux masques de cour et aux traductions et adaptations des pastorales, « romances » et autres genres de la littérature baroque développés en France et en Italie.

Chapitre 1.

« This new way of translating » : traduction, imitation et visibilité du traducteur

En 1656, le poète et traducteur John Denham fait publier sa traduction du livre II de l'*Énéide* sous le titre *The Destruction of Troy*. Il ouvre sa traduction par une longue préface, où il invite les traducteurs de la jeune génération à s'inspirer de sa « nouvelle manière de traduire » Virgile. Il définit cette dernière avant tout par son souci de faire parler à Virgile, non seulement le langage de son pays d'accueil, l'Angleterre, mais aussi le langage de son temps : « If Virgil must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this nation, but as a man of this age »¹. C'est par cet impératif d'adaptation de l'œuvre de Virgile qu'il justifie une pratique libre de la traduction, qui va jusqu'à permettre au traducteur d'embellir son original, et d'y ajouter même des réflexions de son propre cru.

Comme Lawrence Venuti a pu le noter, les pratiques que décrit ici Denham ne sont pas si nouvelles que ce dernier le prétend. L'adaptation aux usages du lectorat représente en effet une constante de la traduction tout au long du XVI^e siècle ; quant aux interventions du traducteur dans le texte, on a eu l'occasion d'en examiner plusieurs exemples dans la première partie de cette étude. Il est cependant révélateur que Denham les présente comme telles. Au même moment, Cowley se met d'ailleurs aussi en scène comme un innovateur lorsqu'il relègue « toutes les autres traductions » au rang de faibles copies sans éclat. On s'interrogera donc dans ce chapitre sur la prétendue nouveauté de la pratique de l'« imitation » telle que définie par Cowley, Denham et autres partisans de la traduction libre, et l'on se demandera dans quelle mesure l'effort de théorisation dont témoignent les différentes préfaces de traductions signale un infléchissement majeur de la pratique de la traduction littéraire dans l'Angleterre du milieu du XVII^e siècle.

¹ John Denham, *The Destruction of Troy*, « The Preface », *Western Translation Theory*, op. cit., p. 156.

On soulignera ici la dimension d'adaptation que revêt le modèle de traduction présenté par Denham. En présentant un Virgile qui parle la langue de ses lecteurs, Denham semble faire l'apologie d'une pratique « cibliste » de la traduction, selon le terme de Jean-René Ladmiral². Or les analyses de Lawrence Venuti, Lois Potter et Annabel Patterson ont pu mettre en valeur les liens qu'entretiennent les traducteurs des classiques antiques avec la culture de cour, que ce soit pendant les années caroléennes ou pendant l'interrègne³. Dans quelle mesure les traductions du livre IV de l'*Énéide* publiées entre les années 1630 et 1660 s'adressent-elles donc à un lectorat aristocratique et/ou royaliste ?

Par ailleurs, selon l'analyse de Lawrence Venuti, la pratique de la traduction libre, selon le modèle de l'« imitation » formulé par Cowley est indissociable d'un phénomène d'assimilation des œuvres antiques à la culture d'accueil. Selon Venuti, les traducteurs du XVIIe siècle sont à l'origine de ce qu'il appelle l'illusion du « traducteur invisible »⁴. Le traducteur qui adapte le texte aux conventions littéraires et culturelles en vigueur au sein de son lectorat procède en effet, selon les analyses de Venuti, à un effacement stratégique du statut de traduction de son œuvre. En offrant une traduction « naturelle » (« fluent »), il cherche à créer l'illusion que le texte d'origine a été bel et bien écrit pour les lecteurs de son propre temps, dans la « langue de son époque ». Dans quelle mesure la théorie et la pratique de la traduction qui se dégagent pendant ces années confirment-elles cette théorie ?

Enfin, on se penchera sur la question de la retraduction des œuvres classiques. En effet, face à la multiplicité des versions de l'*Énéide* à paraître pendant la période à l'étude, on cherchera à déceler au sein du discours sur la traduction, des indications sur les causes possibles d'un tel phénomène de retraduction. On se demandera dans quelle mesure les nouvelles traductions répondent à un besoin de mise à jour des versions précédentes, et dans quelle mesure les (re)traducteurs justifient leur reprise d'un texte déjà traduit plusieurs fois.

² Tel que défini ci-dessus, Première partie, ch. 2, A, 1.

³ Voir Venuti, *The Translator's Invisibility*, en particulier p. 50 sqq ; Lois Potter, *Secret Rites and Secret Writing : Royalist Literature, 1641-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, *passim* ; Annabel Patterson, *Pastoral and ideology : Virgil to Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 163 sqq.

⁴ Venuti, *op. cit.*, p. 43 sqq.

On s'interrogera ainsi sur la question de la « visibilité » du traducteur au sein de textes parfois explicitement présentés comme une adaptation du texte virgilien à un lectorat précis.

Pour répondre à ces questions, on s'attachera d'abord à préciser les modes de traduction recouverts par le terme d'« imitation », au sens de Cowley, et à en établir les liens avec les théories humanistes de *l'imitatio* rhétorique et poétique. On se penchera ensuite plus précisément sur la question de l'adaptation au public, et son rôle dans la dynamique des retraductions. Enfin, on montrera comment, loin d'être un lieu d'« invisibilité » du traducteur, les retraductions des textes classiques offrent à leurs auteurs un lieu d'inscription plus ou moins explicite de leurs choix littéraires, idéologiques et esthétiques.

A. « Something better [than a translator] » : traduction et imitation dans le discours sur la traduction

1. « The Ancient libertie of a translator » : traduction littéraire et liberté du traducteur.

La caractéristique sans doute la plus frappante du discours sur la traduction dans ces années charnières du XVII^e siècle anglais consiste en une affirmation vigoureuse de la liberté du traducteur. C'est ainsi que, se réclamant du modèle antique, le traducteur Barten Holyday déclare en préface de sa traduction des *Satires* de Perse : « I have not herein bound myselfe with a ferularie superstition to the letter : but, with the ancient libertie of a Translator, have used a moderate paraphrase... »⁵. L'image de la fêrule évoque ici le monde de l'école, où la traduction des classiques représentait une pratique prépondérante. Elle renvoie aussi sans doute aux traductions « grammaticales » des classiques latins et grecs, justement dédiées aux enseignants et aux étudiants, qui offraient une traduction littérale du texte, souvent en vis-à-vis du texte latin. L'exemple le plus célèbre en est la traduction des *Bucoliques* de Virgile par

⁵ Barten Holyday, *Persius his Satires*, 1616, cité par Hermans, *op. cit.*, p. 111-112.

le pédagogue John Brinsley⁶; on peut aussi sans doute ranger dans cette catégorie la traduction anonyme publiée en 1622 sous le titre *Dido's Death*, où chaque page de texte latin fait face à une traduction très littérale du livre IV de l'*Énéide*⁷. C'est d'ailleurs par rapport à cette même pratique de la traduction que Cowley prend ses distances lorsqu'il met en scène ses détracteurs comme autant de « grammairiens ». Ainsi, se réclamant des auteurs antiques et en rejetant la pratique littérale associée au monde scolaire, les traducteurs font de la « liberté » la marque distinctive d'une pratique du traduire qui se veut proprement littéraire.

Le discours qui entoure les traductions des classiques antiques est en effet presque inévitablement marqué par l'affirmation de la liberté du traducteur, parfois sous la forme d'une *captatio benevolentiae* toute formelle, mais parfois aussi de manière très explicite. Par exemple, en préface de sa traduction des *Bucoliques* de Virgile publiée en 1628, William Latham écrit : « I used the freedome of a Translator, not tying myselfe to the tyranny of a Grammatical construction... »⁸. De même, en 1632, dans la dédicace de la première traduction complète de l'*Énéide* depuis celle de Phaer et Twyne, John Vicars déclare que, tout en gardant le sens de l'original, il a usé d'une certaine « liberté poétique » : « Thinking of that of Horace, *Brevis esse Laboro, obscurus fio* , I presumed (yet still having an eye to the genuine sense as I was able) to expatiate with poetick liberty, where necessity of matter and phrase enforced »⁹. Quant au théoricien républicain James Harrington, tout en présentant ses traductions sous l'angle du loisir, il fait de la « liberté » du traducteur la marque même de son talent :

The translation of Virgil hath not been my Work, but my Play ; and any liberty at this Play not erring from good Poetry, I hold not onely lawful, but such as may be commendable (...) Vergil's poetry is the best in Latine; and he who can bring it to be

⁶ John Brinsley, *Virgils Eclogues (...) translated grammatically, and also according to the proprietie of our English tongue, so farre as grammar and the verse will well permit. Written chiefly for the good of schooles, to be vsed according to the directions in the preface to the painfull schoole maister*, Londres, 1620, réédité en 1633. Brinsley avait aussi publié des traductions « grammaticales » des auteurs antiques Caton (1612, 1624), Cicéron (1616), Esope (1617, 1624), et Ovide (1618).

⁷ *Didos Death. Translated out of the best of Latine poets, into the best of vulgar languages. By one that hath no name*, Londres, 1622. L'auteur présumé est Sir Dudley Digges, diplomate sous le règne de Jacques Ier.

⁸ William Latham, *Virgils Eclogues translated into English*, cité par Venuti, *op. cit.*, p. 47.

⁹ John Vicars, *The XII Aeneids of Virgil, the most renowned laureat-prince of Latine-poets; translated in to English deca-syllables*, Cambridge, 1632, « To the courteous, not curious Reader ». La citation d'Horace « à trop vouloir être bref j'en deviens obscur » est tirée de l'*Art Poétique*, v. 25.

the best in English, be his liberty for the rest what it will, shall be his truest translator.¹⁰

De même, jouant sur les mots, il s'adresse à Virgile et justifie les altérations qu'il a apportées à l'original par la revendication de sa « liberté » :

Virgil, my Sovereign in Poetry
I never flatter'd Prince, nor will I thee
(...) Leige Lord,
In these I may not give thee word for word;
Nor if my freedom be obtain'd in these,
Shall I be nice to use it as I please.¹¹

Comme Harrington l'indique de manière toute explicite, le thème de la « liberté » du traducteur a pour corollaire la question de sa position hiérarchique par rapport à l'auteur. En effet, autant Harrington n'hésite pas à corriger les passages qu'il considère fautifs chez Virgile, autant la plupart des traducteurs des classiques font preuve d'une plus grande réserve. Ainsi, lorsque John Denham présente sa « nouvelle manière de traduire » Virgile, il note prudemment que sa traduction n'est qu'une « copie » inférieure à l'original : « I have not the vanity to thinke my copy equal to the original »¹². Cependant, comme Theo Hermans a pu le noter, la modestie dont font preuve la plupart des traducteurs de la période n'a d'égale que la générosité des éloges dont ils couvrent les traductions des autres. Ainsi, le classiciste et traducteur Thomas Stanley célèbre la traduction de la *Médée* de Sénèque par Edward Sherburne (1648) en mettant le traducteur à pied d'égalité avec le tragédien latin¹³. De même, Denham note en préface de la traduction du *Pastor Fido* de Guarini par son ami Richard Fanshawe (1647), comment ce dernier a su suppléer aux faiblesses de l'original:

A new and nobler way thou doest pursue
To make translations and translators too.
They but preserve the ashes, thou the flame,
True to his sense, but truer to his fame.
Fording his current, where thou find'st it low,

¹⁰ James Harrington, *Virgil's Aeneis : the third, fourth, fifth and sixth Books*, Londres, 1659, « To the Reader » (n. p.).

¹¹ Harrington, *op. cit.*, « The Translator to the Author » (n. p.).

¹² Denham, *op. cit.*, p. 156.

¹³ Thomas Stanley, « To my Honoured Friend Edward Sherburne, Esq ; Upon his Translation ». Dans Sherburne, *Medea, a tragedie*, *op. cit.*, sig. [A3]^r.

Let'st in thine own to make it rise and flow...¹⁴

On notera ici comment la qualification de la traduction de Fanshawe comme « nouvelle » (« a new and nobler way ») fait écho au « new way of translating » exposé par Denham quelques années plus tard, ce qui suggère que, quoiqu'il en dise, le principe d'amélioration de l'original s'applique aussi à sa traduction. Il s'excuse d'ailleurs d'avoir parfois mieux fait parler son Virgile anglais que l'original; « if (...) I err in endeavoring sometimes to make him speak better ; I hope it will be judged an error on the right hand, and such an one as may deserve pardon, if not imitation »¹⁵.

Au-delà des conventions et des détours de la rhétorique, il semble bien que les traducteurs délaissent la modestie de mise dans le genre de la préface de traduction pour revendiquer, non seulement une certaine liberté envers le texte original, mais aussi leur statut de créateur, au même titre que les auteurs qu'ils traduisent. Dans quelle mesure les métaphores dont usent les traducteurs révèlent-elles une tendance similaire ?

2. L'imaginaire de la traduction : reprise et modification des métaphores de l'*imitatio*.

Les images auxquelles les traducteurs ont recours pour évoquer leur travail de traduction sont ostensiblement les mêmes qu'au XVI^e siècle ; les variations que l'on peut observer sont cependant assez significatives pour suggérer une modification de la conception de l'imitation qui sous-tend le discours sur la traduction.

Ainsi, la métaphore du vêtement demeure une constante, quoiqu'elle semble avoir perdu de sa richesse évocatrice, et relève le plus souvent du lieu commun. Ainsi, en 1634, John Biddle, traducteur des *Bucoliques* de Virgile¹⁶, déclare avoir passé à Virgile un habit anglais : « shifted into an English habit ». De même, Cowley ne se donne d'autre but que de

¹⁴ Denham, « To Sir Richard Fanshawe on his translation of Pastor Fido », *Western Translation Theory*, op. cit., p. 155.

¹⁵ Denham, *The Destruction of Troy*, « The Preface », *Western Translation Theory*, op. cit., p. 156.

¹⁶ John Biddle, « To the Readers », *Virgil's Bucolicks Engished [sic]. Whereunto is added the translation of the two first satyrs of Iuvenal*, Londres, 1634, sig. A3^v.

voir à quoi ressemble un Pindare en habit anglais : « This essay is but to try how it will look in an English habit »¹⁷. Quant à John Denham, il parle de sa traduction comme d'un « déguisement » dont, faute de mieux, il a affublé Virgile : « this disguise I have put upon him (I wish I could give it a better name) »¹⁸.

Il est remarquable que, contrairement à ce qu'on a pu observer tout au long du XVI^e siècle, la métaphore de l'habit ne joue pas automatiquement aux dépens de la langue anglaise. On se souviendra par exemple comment les traducteurs élisabéthains s'excusaient d'avoir dépouillé Virgile de ses ornements pour lui passer l'habit un peu rustre de la langue vernaculaire¹⁹. Au XVII^e siècle, la thématique du vêtement sert plutôt à souligner le passage du temps et des modes, sans que l'on note nécessairement de jugement de valeur. Ainsi, lorsque Denham reprend la métaphore de l'habit, c'est pour proposer de mettre Virgile à la mode de son temps : « as speech is the apparel of our thought, so are there certain Garbes and Modes of speaking, which vary with the times »²⁰. Quelques années auparavant, le traducteur d'Horace Henry Rider avait usé d'une image similaire pour justifier les altérations pratiquées envers le texte source : « Translations of Authors from one language to another, are like old garments turn'd into new fashions, in which though the stuffe be still the same, yet the die and trimming are altered, and in the making, here something added, there something cut away »²¹.

En effet, il semble que le discours sur la richesse de la langue vernaculaire, auquel renvoie invariablement la métaphore du vêtement, subisse une transformation importante au XVII^e siècle. On observe en effet de nombreuses remarques sur la différence des langues, et les pertes encourues lors de la traduction. Cependant, loin de nourrir un discours de l'*inopia* de la langue, le vocabulaire de la perte ne fait que mettre en valeur le rôle du traducteur. Ainsi, Denham note comment les insuffisances de sa traduction sont moins à mettre sur le compte de la pauvreté de la langue anglaise que sur ses propres déficiences : « Where my

¹⁷ Abraham Cowley, *op. cit.*, p. 162.

¹⁸ Denham, *The Destruction of Troy*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ Voir ci-dessus, Première partie, ch. 1, section C.

²⁰ Denham, *ibid.*

²¹ Henry Rider, *All the odes and epodes of Horace. Translated into English verse*, cité par Venuti, *op. cit.*, p. 50.

expressions are not so full as his [Virgil's] either our language or my art were defective (but I rather suspect myself) »²².

Les deux métaphores majeures reliées à l'imaginaire de la perte sont d'ailleurs révélatrices à cet effet. Il s'agit d'abord de l'image de la « transfusion », selon laquelle le traducteur « verse » le contenu d'une langue dans une autre. En 1616, John Healey avait comparé sa traduction de Théophraste à un vin qui, lors de la mise en bouteille, aurait été quelque peu éventé : « by pouring it out of the Latin into the vulgar, the great disproportion of Languages and abilities considered, it cannot but (by my unskilfulness) it hath taken some wind »²³. En 1634, Robert Stapylton reprend l'image la préface à sa traduction *Dido and Aeneas*, mais il ne retient pas la hiérarchie des langues évoquée par Healey, et minimise la logique de la perte : « It is true that wit distilled in one language cannot be transfused into another without losse of spirits; yet I presume such graces are retained, as those of the Noblest quality will favour this Translation... »²⁴. Si Stapylton estime que la « perte » des « esprits » du texte a été minimale, Denham souligne pour sa part la nécessité d'y remédier par une intervention directe du traducteur. Ainsi, détournant la métaphore de la mise en bouteille vers le domaine de l'alchimie, Denham affirme : « Poesie is of so subtle a spirit, as in pouring out of one Language into another, it will all evaporate; and if a new spirit be not added to the transfusion, there will remain noting but a Caput mortuum... »²⁵. Ainsi, toute perte doit être compensée par les « ajouts » du traducteur.

La seconde métaphore dominante, toute aussi éloquente quant au rôle donné au traducteur, est celle de la restauration. En 1647, Denham fait l'éloge de la traduction du *Pastor Fido* par Fanshawe en ces termes : « ... this great piece, restored by thee doth stand/ Free from the blemish of an artless hand ». L'image est développée quelques vers plus loin : « Wisely restoring whatsoever grace / Is lost by change of times, or tongues, or place »²⁶. De

²² Denham, *ibid.*

²³ John Healey, *Theophrastus characters*, « To the Reader », cité par Hermans, *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Robert Stapylton, « The Translatour to the Reader », *Dido and Aeneas : the fourth booke of Virgils Aeneis now Englished*, Londres, 1634, sig. [A4]^v.

²⁵ Denham, *op. cit.*, p. 156.

²⁶ Denham, « To Sir Richard Fanshawe », *op. cit.*, p. 155.

même, dans un poème liminaire à la louange de la *Medea* de Sherburne en 1648, le classiciste Thomas Stanley évoque le travail de traduction comme une « restauration » des beautés du texte original²⁷. Quant à Cowley, il compare la poésie de Pindare à une peinture dont les ans auraient altéré la couleur²⁸, et recourt pour sa part à une métaphore pécuniaire pour évoquer les ajouts que le traducteur se doit de faire pour lui rendre sa richesse première : « After all these losses sustained by Pindar, all we can add to him by our wit or invention (not deserting still his subject) is not likely to make him a richer man than he was in his country »²⁹. Plus loin, il attribue l'insuffisance des traductions précédentes au fait que les traducteurs n'ont pas su remplacer les beautés de l'original par de nouvelles qualités : « they have not sought to supply the lost excellencies of another language with new ones of their own »³⁰.

Ces métaphores, toutes reliées à l'imaginaire de la perte, sont révélatrices de la transformation du rapport aux langues anciennes qu'entretiennent les traducteurs. On observe en effet qu'à partir des années 1630, ces métaphores ne nourrissent plus un discours sur la « pauvreté » de la langue vernaculaire que le traducteur se doit d'« enrichir »³¹. Chez Cowley, la différence entre les langues n'est en effet pas pensée en termes de hiérarchie : il s'agit d'aller chercher dans la langue d'arrivée les « excellences » propres à « restaurer » la grandeur première de l'original. De même, Denham met le latin et la langue anglaise sur un pied d'égalité, lorsqu'il déclare : « the grace of the Latine will be lost by being turned into English words; and the grace of the English by being turned into the Latin phrase »³². Ainsi, loin d'entretenir un discours de l'« inopia » de la langue d'arrivée, l'imaginaire du manque nourrit au contraire une logique du surplus de traduction que le traducteur se doit de « fournir » pour faire honneur à l'« esprit » et à la « renommée » de son auteur.

²⁷ Stanley, « To my Honoured Friend Edward Sherburne, Esq ; Upon his Translation », *op. cit.*

²⁸ Cowley, *op. cit.*, p. 161.

²⁹ Cowley, *ibid.*

³⁰ Cowley, *op. cit.*, p. 162.

³¹ Comme c'est le cas chez les traducteurs du XVI^e siècle, voir ci-dessus, Première partie, ch. I, section C.

³² Denham, *op. cit.*, p. 156. L'auteur de *Dido's Death* (1622) déclare pour sa part, en page de titre, que l'œuvre de Virgile a été traduite « dans la meilleure des langues vernaculaires » : « out of the best of Latine poets, into the best of vulgar languages ».

Par ailleurs, si l'image du vêtement renvoie à la question de l'« habit » linguistique que représente la traduction, elle appartient tout autant au réseau de métaphores évoquant l'« anglicisation », ou « Englishing », des auteurs. On se souviendra en effet comment les premiers traducteurs des classiques se vantaient de les avoir « anglicisés »³³. La métaphore est abondamment reprise par les traducteurs des années 1620 à 1660, chez lesquels on note ici encore un certain infléchissement de la thématique. En effet, si les traducteurs humanistes se targuaient d'offrir à leurs lecteurs un Virgile, un Ovide, ou encore un Homère anglais, cette nouvelle génération de traducteurs va parfois jusqu'à assumer une position hiérarchiquement supérieure à leur auteur. Ainsi, William Latham déclare avoir appris à Virgile à parler anglais : « the language which I have taught him »³⁴. De même, en ouverture de sa traduction *Dido and Aeneas* dédiée en 1634 à sa fille, Robert Stapylton déclare plaisamment avoir enseigné l'anglais à la reine de Carthage : « The Queene of Carthage hath learned English to converse with you : be pleased now to esteeme her as a Native, but in the errors of her language, still remember she was borne a Forraigner »³⁵.

Enfin, comme Theo Hermans a pu le relever, les traducteurs reprennent la métaphore héritée de Quintilien et de Sénèque, qui représente l'imitateur comme un coureur de fond suivant les traces de son auteur³⁶. On observe toutes sortes de variations autour du thème dans les préfaces de traduction. Le plus souvent, les traducteurs s'expliquent sur les détours qu'ils ont pu prendre. Ainsi, Sir Thomas Wroth s'excuse auprès du lecteur de sa traduction du livre II de l'*Énéide*, *The Destruction of Troy* : « Give not up your casting verdict rashly, though you find mee sometimes wandring (which I purposely do) out of the visible bounds, but deliberately take notice that I stray not from the scope and intent of my author... »³⁷. De même, le traducteur des *Bucoliques* William Latham reprend une image toute virgilienne, en expliquant à son lecteur qu'il n'a pas suivi son auteur à la manière de Créüse, l'épouse d'Énée

³³ On se souviendra par exemple de Grimald, qui déclarait en 1553 : « I have made this Latin writer, English ».

³⁴ William Latham, « To the Worthy Reader », *Virgils Eclogues translated into English*, Londres, 1628 (n. p.).

³⁵ Stapylton, « To my most Honoured Lady Twistelton », *op. cit.*, sig. A3^r.

³⁶ Voir l'analyse de Theo Hermans, *op. cit.*, p. 107, ainsi que G. W. Pigman, « Versions of Imitation in the Renaissance », *op. cit.*, p. 22-26.

³⁷ Thomas Wroth, *The Destruction of Troy*, « A Request from the Reader », cité par Venuti, *op. cit.*, p. 47.

qui s'était perdue dans l'incendie de Troie, mais à la manière d'Ascagne, fils d'Énée que le héros tenait par la main dans sa fuite :

I do not affect to follow my Authour so close, as to tread upon his heeles; if yet I can keep at a neerer distance unto him, then *Creusa* to her husband, in their going out of *Troy*, so as neither to loose my self, nor my Guide, in so difficult and dark a journey; houlding my selfe for a passable Travayler, to have held my Author all the way by the hand (as *Ascanius* did *Aeneas*, in the darke night of their trudging out of the massacre) howsoever my short-legd Muse, (not able to take so long strydes) have walked with him (as that young stripling with his Father) *non passibus aequis*.³⁸

En citant le vers de Virgile, selon lequel Ascagne suivait son père « à pas inégaux »³⁹, le traducteur reprend apparemment le *topos* de l'infériorité de la version traduite envers l'original. Cependant, il semblerait que Latham fasse plutôt allusion au fait qu'il utilise le décasyllabe iambique rimé, ou « heroic couplet », mètre qui s'impose à l'époque pour la traduction de la poésie sérieuse, et dont le nombre de syllabes est inférieur à celui de l'hexamètre latin. Il semble donc que l'image selon laquelle auteur et traducteur marchent main dans la main indique plutôt une certaine égalité entre les deux. C'est en ces termes en effet qu'en 1616, le poème liminaire à la traduction des œuvres de Perse par Holyday faisait la louange du traducteur : « How truly with thine author thou dost pace/ How hand in hand ye go... »⁴⁰. Par ailleurs, une interprétation négative de l'image irait ici à l'encontre d'une autre variation développée par Latham sur le thème des « traces » de Virgile. En effet, quelques lignes avant son évocation de Créüse et d'Ascagne, il avait comparé les détours de sa traduction à ceux que peuvent faire des lévriers sur la piste de leur gibier :

neither are wee wont to discommend those Hounds, who spending their mouths merrily together, trayl the Hare home to her forme, though they hunt not all the while so close within the compass of a sheet, nor hitt every head, or every double in the very direct track, that the Hare prickt it out before them: & as wee doe not condemn that Greyhound to run fowle, that (with good footmanship courseth the Deer straight vvithout coasting, though his strayns bee more or fevver, shorter or longer then the Deeres, and his turns not all so nimble and round, in the same narrow compass together with the Hare.⁴¹

³⁸ Latham, « To the Worthy Reader », *op. cit.* (n. p).

³⁹ *Énéide*, II, v. 724.

⁴⁰ Cité par Hermans, *op. cit.*, p. 116.

⁴¹ Latham, *ibid.*

Cette métaphore prédatrice annonce celle développée par Cowley quelques années plus tard, lorsqu'il reproche aux traducteurs trop timorés de « rater leur cible » : « men resolving in no case to shoot beyond the mark, it is a thousand to one if they shoot not short of it »⁴². Latham comme Cowley usent ainsi d'un vocabulaire bien plus agressif que l'évocation traditionnelle des « traces » de l'auteur sur lesquelles le traducteur s'efforce de marcher. Il semble que l'on assiste ici à une transformation notable du rapport à l'original. Loin de se situer dans une logique de l'importation des richesses linguistiques ou rhétoriques des textes antiques⁴³, Cowley établit un rapport de rivalité avec le texte de Pindare. En effet, comme Hermans l'a souligné, Cowley reprend ici l'argumentation développée par Quintilien, selon lequel l'imitateur doit toujours chercher à surpasser son modèle s'il veut arriver au moins à l'égaliser :

Je dirai plus : en admettant même qu'on n'aspire point à la perfection, une noble rivalité vaut mieux qu'une imitation servile; car quiconque a l'ambition d'aller plus loin qu'un autre peut du moins, s'il ne le devance, marcher de pair avec lui : ce qui est impossible, s'il se borne à se traîner sur ses traces. En effet, il faut nécessairement que celui qui suit reste toujours derrière.⁴⁴

Cowley applique ainsi au domaine de la traduction⁴⁵ un modèle de l'imitation privilégiant, non plus la recherche d'une équivalence linguistique ou stylistique, mais une véritable compétition avec l'auteur original. Comment expliquer cette transformation du paradigme de l'imitation ?

3. De l'équivalence rhétorique à l'émulation poétique : la transformation du modèle de l'imitation littéraire.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le noter, il est convenu d'attribuer la transformation de la réflexion sur la traduction qui marque le XVII^e siècle anglais à

⁴² Cowley, *op. cit.*, p. 162.

⁴³ Cette logique a aussi sa part d'agressivité, comme en témoigne par exemple le vocabulaire de la conquête déployé par Philemon Holland dans la préface de son *Pline* (1601). Voir Hermans, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁴ Quintilien, *Institution Oratoire*, *op. cit.*, vol. 4, p. 59.

⁴⁵ On rappellera ici qu'il applique explicitement sa réflexion sur l'« imitation » de Pindare à « toutes les traductions » (« this is in some measure to be applied to all translations »).

l'influence des traducteurs français pendant les décennies de la guerre civile et de l'inter règne. Cependant, il semble que la revendication d'une certaine autonomie du traducteur, ainsi que la mise en valeur d'une approche émulative de l'original apparaisse dans le discours sur la traduction avant même que soit formulée, en France comme en Angleterre, la « nouvelle manière » de traduire les classiques. Ainsi, au-delà de l'influence continentale, la référence à Quintilien qui marque le discours de Sherburne (1648), et plus tard celui de Cowley, semble révéler l'aboutissement de toute une réflexion sur l'imitation littéraire des classiques antiques.

En effet, l'Angleterre connaît au tournant du XVII^e siècle une remise en cause profonde d'un modèle de l'imitation fondé sur les seules considérations linguistiques et rhétoriques. On a pu souligner l'importance centrale de la pensée sur le traduire développée par Chapman, qui, sous l'influence des théories néoplatoniciennes, passe d'une définition rhétorique de la traduction à une conception du traduire comme création littéraire à part entière, qui fait du texte traduit un « poème » au même titre que celui d'Homère. Comme de nombreux historiens de la traduction ont pu le relever, la réflexion de Denham selon laquelle il faut traduire « de poésie à poésie » fait sans nul doute écho aux remarques de Chapman⁴⁶. Par ailleurs, on a vu comment l'usage autoréférentiel et ironique de la traduction et de l'imitation des classiques dont fait preuve le théâtre de Marlowe et de Jonson met à mal la hiérarchie traditionnelle entre auteur et traducteur. La pratique d'une traduction « dialectique »⁴⁷ chez ces auteurs témoigne ainsi de l'influence d'un modèle éristique de l'imitation, où le rôle de l'auteur/traducteur/imitateur est mis en scène dans une relation de compétition, sinon de conflit, avec ses sources.

On soulignera ici la contribution de Ben Jonson à la transformation du modèle de l'imitation qui sous-tend la pratique de la traduction. La chose peut paraître étonnante dans la mesure où Ben Jonson est habituellement associé à une pratique sobre de la traduction, telle

⁴⁶ Sur l'influence de Chapman sur les traducteurs des années 1640, voir par exemple T. R. Steiner, *English Translation Theory, 1650-1800*, ch. 1 : « Precursors to Dryden ». On émettra cependant quelques réserves sur la manière dont Steiner compte Chapman au nombre des « précurseurs » de Dryden, dans la mesure où sa réflexion sur le traduire est profondément ancrée dans la problématique de la « défense de la poésie », et qu'elle se comprend mal en dehors du renouveau de la pensée néoplatonicienne qui marque la fin de l'ère élisabéthaine. Sur ce point, voir ci-dessus, première partie, ch. 1, C, 2.

⁴⁷ Selon la terminologie de Thomas Greene telle qu'appliquée ci-dessus, première partie, ch. 3.

qu'illustrée par sa version de l'*Art Poétique* d'Horace publié en 1640⁴⁸. Ainsi, les historiens de la traduction tendent à décrire la pratique des « belles infidèles » par contraste avec l'« ancienne école » de traduction qui aurait justement été représentée par Jonson⁴⁹. Cependant, sa réflexion sur l'imitation littéraire exerce une influence notable sur les traducteurs du premier XVII^e siècle⁵⁰. On a vu comment, dans *Poetaster*, la traduction et l'imitation des classiques antiques donne lieu à une véritable mise en scène du statut du traducteur comme auteur à part entière, maître des ressources de sa langue autant que du choix de ses sources⁵¹. De même, si Jonson professe exactitude, fidélité et concision dans la pratique de la traduction, les nombreux poèmes liminaires qu'il consacre aux traductions d'autres auteurs tendent à souligner le rôle du traducteur, et à lui faire une place au sein de la communauté des auteurs. Ben Jonson avait en effet fait l'éloge de l'Homère de Chapman en inversant les rôles d'auteur et de traducteur⁵². Il avait usé du même procédé dans l'épigramme sur lequel s'ouvre la traduction de la *Semaine* de Du Bartas par Joshua Sylvester : « Bartas doth wish thy English now were his / (...) As his will now be the translation thought, / Thine the originall »⁵³. Cette thématique sera appliquée à Jonson lui-même lors de l'édition posthume (1640) de sa traduction de l'*Art Poétique* d'Horace, où paraît un épigramme composé par Edward Herbert, ami proche de Jonson :

Twas not enough, Ben : Jonson to be thought
Of English Poets best, but to have brought
In greater state, to their acquaintance, one
Made equall to himselfe and thee ; that none
Might be thy second : while thy glory is
To be the Horace of our times, and his.⁵⁴

⁴⁸ Des traductions des *Satires* d'Horace avaient été publiées dans le *Folio* de 1616 ; ce n'est cependant qu'en 1640, dans l'édition posthume des œuvres de Jonson, que paraît sa version de l'*Art Poétique*. Sur la pratique de la traduction chez Jonson, voir Victoria Moul, « Translation as Commentary », *op. cit.*, *passim*.

⁴⁹ Voir Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991, ch. 3, p. 135 sqq., et Ballard, *op. cit.* p. 128, 200 et 225. T.R. Steiner invite cependant à la prudence en notant que l'identification *a posteriori* d'une « école » de traduction autour de Ben Jonson est le fait des théoriciens de la traduction de la fin du XVII^e siècle, tel Dryden, qui nomme cette tradition pour mieux s'en démarquer.

⁵⁰ Comme le note George Steiner, *After Babel*, p. 268 sqq. Les réflexions de Jonson sur l'imitation sont d'ailleurs elles-mêmes imitées des anciens, et révèlent le principe d'assimilation, mais aussi de dialogue avec les sources antiques qui marque la conception jonsonienne de l'imitation. Voir ci-dessus, première partie, ch. 3.

⁵¹ Voir ci-dessus, première partie, ch. 3.

⁵² Voir T. R. Steiner, *op. cit.*, p. 12 sqq.

⁵³ Cité par Hermans, *op. cit.*, p. 116-117.

⁵⁴ Edward Herbert, « Upon his Friend Mr Ben : Jonson, and his Translation », cité par D. H. Craig, *Ben Jonson. The Critical Heritage*, London, Routledge, 1990, p. 93.

Si, comme le note à juste titre Theo Hermans, ces éloges sont à mettre sur le compte du « mode hyperbolique » caractéristique du genre laudatoire, on ne peut cependant exclure que le discours développé dans ces pièces liminaires ait contribué à la transformation du rapport entre auteur et traducteur qui marque le XVII^e siècle anglais.

Enfin, les décennies du milieu du XVII^e siècle sont marquées par une remise en cause du modèle humaniste de l'imitation⁵⁵. Ainsi, lorsque Cowley critique les traducteurs qui l'ont précédé, il met les insuffisances de leur œuvre sur le compte d'une pratique trop étroite de l'imitation littéraire. En effet, dans une image à nouveau empruntée à Quintilien, Cowley compare les traductions trop fidèles à de mauvaises imitations de tableaux : « the like happens too in pictures, from the same root of exact imitation; which being a vile and unworthy kind of servitude, is incapable of producing anything good or noble »⁵⁶. La mise en cause d'une imitation qui se limite à la reproduction de l'original dépasse d'ailleurs le domaine de la traduction : dès 1650, dans son *Discourse upon Gondibert* d'ailleurs préfacé par Cowley, le poète de cour William Davenant se pose en pionnier d'une nouvelle tradition de poésie épique. Dans une argumentation qui anticipe la querelle des anciens et des modernes, il explique le déclin de l'épopée par la stérilité du modèle de l'imitation qui a dominé le genre depuis Homère jusqu'à Spenser : « even from Homer to Spenser »⁵⁷. Si l'on ne peut donc nier l'influence des théories développées par les traducteurs français des années 1640 et 1650, il semble bien que la transformation de la pratique du traduire réponde aussi à une tendance profonde de la réflexion sur l'imitation poétique dans les milieux littéraires anglais dès le début du XVII^e siècle.

⁵⁵ On entend ici le modèle transmis par le système d'éducation humaniste. Les désordres des guerres civiles anglaises entraînent d'ailleurs une crise profonde de ce modèle d'enseignement des classiques antiques : ainsi, Hobbes déplore, dans son *Léviathan*, que la jeunesse du pays se soit entichée de républicanisme par la lecture des auteurs grecs et latins : « ... as to Rebellion in particular against Monarchy ; one of the most frequent causes of it, is the Reading of the books of Policy, and Histories of the antient Greeks, and Romans ; from which, young men, and all others that are unprovided of the Antidote of solid Reason (...) imagine their great prosperity, not to have proceeded from the aemulation of particular men, but from the virtue of their popular forme of government ». Thomas Hobbes, *Leviathan*, éd. Richard Tuck, Cambridge, Cambridge University Press, p. 149.

⁵⁶ Cowley, *op. cit.*, p. 161. Voir Quintilien *op. cit.*, p. 59 : « De même que certains peintres s'appliquent uniquement à copier des tableaux à l'aide de mesures et de lignes, il serait honteux également de se contenter d'égaler le modèle que l'on imite ».

⁵⁷ William Davenant, *A Discourse upon Gondibert, An Heroick Poem*, Paris, 1650, p. 14.

Bien que les traducteurs reprennent donc les métaphores de l'imitation rhétorique et poétique développées par leurs prédécesseurs, ils leur appliquent un infléchissement important. L'imaginaire de l'habit, de la naturalisation ou de l'échange commercial ne s'intègrent plus à une logique d'enrichissement de la langue vernaculaire; il s'agit au contraire de mettre en valeur le travail du traducteur, dont la tâche est de pallier, par un supplément linguistique et poétique, les pertes encourues par le texte original. On notera ici que le discours sur la « restauration » des œuvres de l'Antiquité est employé chez Denham comme chez Cowley pour distinguer leurs propres traductions, composées selon la « nouvelle manière » de traduire, des versions qui avaient pu les précéder. Le discours sur l'« imitation » accompagne donc de manière révélatrice ce qui peut apparaître comme une véritable entreprise de retraduction des classiques antiques au cours du premier XVII^e siècle anglais, et dont le cas du livre IV de l'*Énéide* représente un exemple, sinon unique, du moins particulièrement représentatif⁵⁸. Il convient donc, pour analyser les différentes versions des « amours de Didon et d'Énée » qui nous intéressent ici, de prendre en compte cette particularité du mode de traduire qu'est la retraduction. On s'attachera donc à présent à dégager les motivations que les traducteurs peuvent mettre en avant pour justifier leur reprise de textes antiques pourtant déjà traduits, afin d'établir une méthode d'analyse des versions du livre IV de l'*Énéide* qui prenne en compte à la fois leur spécificité comme œuvres à part entière, et le rapport d'émulation qu'elles peuvent entretenir entre elles au sein d'une culture littéraire qui, semble-t-il, favorise la multiplicité des versions d'un même texte.

⁵⁸ L'*Énéide* n'est pas le seul grand texte à être retraduit au cours du premier XVII^e siècle : on notera par exemple que les *Métamorphoses* d'Ovide, dont on a vu que William Golding avait offert une première traduction complète en 1567, sont retraduites par George Sandys en 1632, dans une édition illustrée et annotée dédiée à Charles I^{er} et à Henriette-Marie, qui sera rééditée jusque dans les années 1670.

**B. « Not only as a man of this Country, but as a man of this age » :
la (re)traduction comme mise au goût du jour ?**

1. La retraduction de Virgile, fruit de l'influence française sur les traducteurs ?

Suivant l'usage qu'en fait Antoine Berman dans ses écrits sur la traduction⁵⁹, Yves Gambier définit la retraduction comme « une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie »⁶⁰. Sa caractéristique première, note-t-il, est d'être « liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences... »⁶¹. Véritables produits de leur temps, les retraductions « datent vite »⁶², et entraînent à leur tour de nouvelles retraductions : comme le note Antoine Berman, « il faut retraduire parce que les traductions vieillissent »⁶³. L'avantage d'une telle approche est de rejoindre, du moins à première vue, le discours développé par les traducteurs eux-mêmes lorsqu'ils déclarent vouloir « restaurer » les beautés ternies de leur original. On pourrait alors expliquer la parution de nombreuses retraductions de l'*Énéide* entre les années 1630 et 1650 par la nécessité de « réactualiser » les traductions existantes. En effet, si la traduction élisabéthaine de Phaer et Twyne est régulièrement rééditée jusqu'en 1620, on ne peut douter que, dès les premières décennies du XVII^e siècle, le langage et le mètre aient pu paraître quelque peu surannés⁶⁴. Ainsi, la décision de John Vicars de produire en 1632 une version de l'*Énéide* en décasyllabes rimés est sans doute à expliquer, du moins en partie, par l'adoption de ce mètre, aussi appelé « heroic couplet », comme norme de la poésie épique au début du XVII^e siècle.

On voit d'ailleurs les traducteurs reprendre leurs propres textes : la traduction du livre II de l'*Énéide* que Denham publie en 1656 en même temps que ses remarques sur la

⁵⁹ En particulier dans *Pour une critique de s t r aductions*, p. 57, et « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* 9. 3 (1990), p. 1-7.

⁶⁰ Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *op. cit.*, p. 413.

⁶¹ Gambier, *ibid.*

⁶² Gambier, *op. cit.*, p. 416.

⁶³ Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p. 1.

⁶⁴ Comme le notent Robert Cummings et Charles Martindale, « Jonson's Virgil : Surrey and Phaer », *op. cit.*, p. 66-75.

« nouvelle manière de traduire » n'est autre que la version remaniée d'une œuvre de jeunesse. Quand il publie en 1668 la traduction partielle du livre IV de l'*Énéide*, il s'agit à nouveau de la reprise d'une première version composée dans les années 1630. Or comme l'analyse de Robin Sowerby l'a révélé, les modifications effectuées par Denham pour l'édition de 1668 vont dans le sens d'une régularisation du mètre et d'un plus grand raffinement lexical⁶⁵. De même, le traducteur John Ogilby reprend en 1654 sa première version de l'*Énéide* publiée en 1649, en y apportant des altérations d'ordre similaire : l'usage du décasyllabe rimé tend vers une plus grande régularité métrique, et le traducteur y prend de plus grandes libertés envers son auteur. On en prendra pour preuve l'évocation de la mort de Didon, où la blessure mortelle de Didon, évoquée en 1649 comme « the deep wound bubbling in her side »⁶⁶, devient en 1654 une précieuse « fontaine de pourpre » (« Crimson Fountain »)⁶⁷. On ne peut manquer de penser à la réflexion de John Denham lorsqu'il s'excuse d'avoir parfois fait mieux parler son Virgile anglais que le véritable auteur⁶⁸.

Peut-on pour autant attribuer la retraduction de l'*Énéide* de Virgile dans les années 1630-1660 à l'avènement d'une esthétique de la « belle infidèle » en Angleterre ? C'est ce que suggèrent en effet Ballard ou Venuti, pour qui le développement des traductions privilégiant l'élégance du dire et la régularité métrique est le fait d'une modification du goût anglais sous l'influence des traducteurs d'outre-Manche. En reprenant ses anciennes traductions, Denham ne ferait alors qu'adopter la nouvelle « mode française » de la traduction⁶⁹. Il est vrai que les traducteurs du livre IV de l'*Énéide* évoluent pour la plupart dans des milieux particulièrement perméables à l'influence française. C'est le cas par exemple des traducteurs appartenant à la génération des poètes « cavaliers »⁷⁰, tels Godolphin,

⁶⁵ Robin Sowerby. *The Augustan Art of Poetry*, op. cit., p. 97 sqq.

⁶⁶ Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro*, 1649, p. 95. Cette version est assez proche de l'original latin, puisque Virgile évoque une plaie sifflante : « infixum stridit sub pectore volnus (tandis que sifflait la blessure portée sous la poitrine) ». *Énéide* IV, v. 465.

⁶⁷ « The Crimson Fountain bubbling in her side ». *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with Sculpture, etc.*, 1654, p. 287.

⁶⁸ « endeavouring sometimes to make him speak better ». Denham, op. cit., p. 156.

⁶⁹ Voir Venuti, op. cit., p. 50 : « He (...) was following another French fashion in translation... ».

⁷⁰ Line Cottegnies définit ainsi la « génération » des poètes cavaliers comme comprenant les poètes « nés, pour la plupart, entre 1600 et 1620, et actifs entre les années 1620 et 1660. Ceux-là ont eu l'occasion de se familiariser avec le nouveau climat esthétique à la Cour de Charles Ier ». *L'Éclipse du Regard*, op. cit., p. 16. La

Fanshawe, Denham et Waller, dont l'œuvre fleurit ou se développe dans les milieux de cour caroléens, dont il a été démontré qu'ils se font volontiers le relais des transformations esthétiques qui marquent alors les milieux littéraires français. On soulignera en particulier le rôle de la reine Henriette Marie dans l'importation en Angleterre du mouvement précieux alors en vogue dans la France de Richelieu, et dont l'insistance sur le raffinement de la langue et sur la subtilité des sentiments n'est pas étrangère au développement de l'esthétique de la « belle infidèle ».

Les femmes de l'aristocratie représentent de fait une partie importante du lectorat des traductions. Le livre IV de l'*Énéide*, par son évocation de la passion et de la mort de la reine Didon, est d'ailleurs traditionnellement associé à un lectorat féminin⁷¹. On peut en observer un exemple dans la lettre dédicace que Robert Stapylton compose à l'intention de sa fille, et où il reprend les lieux communs sur la nature exemplaire du destin de Didon, en se défendant d'inciter ses lecteurs (et lectrices) à la débauche, ou encore de sacrifier à la misogynie : « but let not this move you to suspect my Author, as envious to your Noble Sexe, or ambitious to enlarge the Roman Conquest in an Ladies fame.... »⁷². La reprise de l'épisode, isolée du reste de l'épopée par au moins cinq traducteurs⁷³, serait alors à expliquer par la conscience d'une demande spécifique de la part du public féminin. Plus encore, lorsque des traducteurs issus des milieux de cour, tels que Fanshawe en 1648, et plus tard Ogilby et Waller, transforment les détails sordides de la mort de Didon en métaphores élégantes (on pensera par exemple aux « fontaines de pourpre » qui jaillissent du sein de la Didon d'Ogilby), la métamorphose du style est donc sans doute à interpréter comme une réponse aux attentes des dames de la noblesse formées dès les années 1630 aux conventions du goût précieux⁷⁴.

catégorie de la « poésie de cour » est cependant élargie pour inclure les poètes en marge de la cour, ou écrivant dans différents milieux littéraires qui lui sont associés. *Op. cit.*, p. 18 sqq.

⁷¹ Voir ci-dessus, première partie, ch. 3.

⁷² Stapylton, « The Epistle Dedicatory », *op. cit.*, sig. [A2]^v.

⁷³ C'est le cas du traducteur anonyme de *The Death of Di do*, de Stapylton, Fanshawe, Godolphin, Waller, Denham et Howard.

⁷⁴ On notera que les traducteurs gravitant autour des milieux de cour caroléens avaient joué un rôle majeur dans le développement du mouvement précieux. C'est le cas de Fanshawe et sa traduction du *Pastor Fido* de Guarini, qui contribue à la fois au développement du genre de la pastorale dramatique, et à la codification du langage amoureux selon les normes de cette nouvelle esthétique de cour. Voir Line Cottagnies, « La traduction anglaise

Il faut enfin souligner le fait que, parmi les traducteurs qui nous intéressent ici, nombreux sont ceux qui avaient accompagné la cour des Stuart dans son exil en France au cours des années 1650. C'est le cas par exemple de Waller et de Denham, aux côtés de Cowley dont on a pu noter la « convergence » avec les théories de la traduction développées par Perrot d'Ablancourt. Le cas de la seconde traduction de l'*Énéide* par Ogilby représente aussi un cas intéressant des relations entre les milieux littéraires français et anglais pendant l'interrègne. En effet, au moment même où Ogilby publie sa première traduction de l'*Énéide* dans une édition *in-octavo* sans grande prétention, paraît en France la somptueuse édition des œuvres de Virgile traduites par Michel de Marolles, et illustrées par des gravures de François Chauveau. Il est fort probable qu'Ogilby, alors en retrait à Cambridge après avoir brièvement participé aux guerres civiles, ait été au courant de cette publication⁷⁵. Il annonce en effet, dès la lettre dédicace de 1649, son intention de publier une nouvelle traduction de l'*Énéide*, dûment annotée et illustrée. Lorsque paraît donc en 1654 le riche *in-folio* des *Œuvres* de Virgile, célébré comme « la plus belle œuvre jamais produite par la presse anglaise »⁷⁶, il se peut bien qu'Ogilby le présente en quelque sorte comme une réponse aux éditions illustrées et annotées de l'*Énéide* qui paraissent en France à la fin des années 1640⁷⁷.

Il existe donc sans aucun doute une relation étroite entre les milieux littéraires français où se développe l'esthétique des « belles infidèles », et ceux autour desquels gravitent les traducteurs et retraducteurs de l'*Énéide* tout au long du règne de Charles Ier, et peut-être même plus encore pendant l'interrègne. Il serait donc tentant de considérer les retraductions du livre IV de l'*Énéide* qui marquent la période à l'étude comme autant d'efforts pour produire une version de l'épisode qui corresponde à un goût nouveau pour la libre traduction

du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe (1647) : quelques réflexions sur la naturalisation », *Études Épistémè* 4 (2003), p. 32.

⁷⁵ Les traductions de Marolles sont en effet bien connues en Angleterre : John Evelyn s'inspirera en effet de sa traduction des œuvres d'Épicure pour sa propre version publiée en 1656. Voir Line Cottegnies, « Le 'renouveau' de l'épicurisme en Angleterre au milieu du dix-septième siècle de Walter Charleton à Margaret Cavendish – une histoire franco-britannique », *Études Épistémè*, 14 (automne 2008), p. 123-176.

⁷⁶ « the fairest that till then the English Press ever boasted », selon les termes d'Ogilby lui-même. Cité par Katherine Van Eerde, *John Ogilby and the Taste of his Times*, Folkestone, Dawson, 1976, p. 35.

⁷⁷ La traduction de Marolles avait en effet été précédée en 1648 par celle de Pierre Perrin, avec des illustrations d'Abraham Bosse—graveur auquel on doit d'ailleurs l'illustration frontispice de l'édition parisienne du *Léviathan* de Hobbes (1651). On aura l'occasion de revenir en détail sur les enjeux politiques et esthétiques de la traduction illustrée de 1654.

des classiques se développant, sous l'influence française, au sein du public aristocratique. Cependant, on ne saurait expliquer la multiplication des retraductions du livre IV de l'*Énéide* dans l'Angleterre des années 1630 à 1660 par le seul effet d'une influence extérieure, aussi importante soit-elle. D'ailleurs, dans le contexte de la fin du règne caroléen et des guerres civiles, l'adoption même d'un modèle français, pays alors étroitement associé à la monarchie, n'est pas dépourvue de significations politiques. Pour comprendre le mouvement des retraductions de l'*Énéide* dans toute sa complexité, il faut donc ici souligner les enjeux idéologiques que peut revêtir le choix de retraduire Virgile dans ces années charnières du XVII^e siècle anglais.

2. Au-delà de la « mode » française : les enjeux politiques et esthétiques de la traduction.

Nombreuses sont les études consacrées à la « politique de la traduction » dans l'Angleterre du XVII^e siècle⁷⁸. On citera ici les analyses d'Annabel Patterson consacrées aux traductions d'Ogilby⁷⁹, où elle montre comment la pratique du traduire est profondément marquée, à partir des années 1630, par un clivage culturel et esthétique qui, se superposant à la division politique entre royalistes et républicains, se formule en termes d'un discours des « deux cultures ». Selon la formule proposée en 1975 par P. W. Thomas⁸⁰, on assiste en effet, dès le tournant du XVII^e siècle, à une opposition quasi systématique et tout aussi simplificatrice qu'efficace, entre d'une part une « culture de cour » sous influence catholique et continentale, et de l'autre, une culture d'inspiration protestante et de sensibilité opposée. Alors que l'une se signale par une esthétique du spectacle et du raffinement, en particulier à travers les genres savants du masque de cour et de la pastorale précieuse, l'autre se définit par un refus puritain du « show », que le terme soit pris dans le sens de l'ostentation, ou dans

⁷⁸ Voir par exemple Annabel Patterson, *Pastoral and ideology : Virgil to Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1987 et *Fables of Power : Aesopian Writing and Political History*, Durham, Duke University Press, 1991; Lois Potter, *Secret Rites and Secret Writing : Royalist Literature, 1641-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, *passim*; David Norbrook, *Writing the English Republic. Poetry, Rhetoric and Politics 1627-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁷⁹ Voir en particulier *Pastoral and ideology* et *Fables of Power*, *op. cit.*

⁸⁰ P. W. Thomas, « Two Cultures? Court and Country under Charles I », *The Origins of the Civil War*, éd. Conrad Russell, Londres, MacMillan, 1973, p. 169-193.

celui du genre théâtral proprement dit. Ainsi, lorsque le propagandiste protestant John Vicars reprend, dans la dédicace de son *Énéide* de 1632, le lieu commun selon lequel il a dépouillé Virgile de ses ornements latins pour le vêtir d'un « simple manteau » fait en Angleterre (« homespun English greycoat plain »)⁸¹, il semble que l'image signale aussi un rejet de l'ostentation et de la pompe qui caractérise par exemple le volume de Sandys paru la même année⁸², et dont Ogilby s'inspirera pour son *Virgile* de 1654. De même, David Norbrook a pu souligner comment, dans les traductions de Virgile que compose au cours des années 1650 le théoricien républicain James Harrington, le recours à un vocabulaire quelque peu prosaïque, allié à une pratique continue de l'enjambement, correspond à un refus des conventions esthétiques adoptées par les poètes cavaliers⁸³. Il apparaît donc clairement que, si la tendance chez les traducteurs issus des milieux de cour est à la production de traductions élégantes et destinées à un public aristocratique, ce modèle est loin de faire l'unanimité, et la retraduction de Virgile peut au contraire se comprendre comme l'affirmation vigoureuse de choix esthétiques, mais aussi idéologiques bien précis.

Par ailleurs, les analyses de la « politique de la traduction » menées entre autres par Patterson et Venuti ont établi à quel point la pratique de la traduction libre peut relever d'un agenda politique précis de la part des traducteurs. Ainsi, l'argument de la modernisation du texte antique, auquel on fait parler la « langue du temps » (« the language of this age »), sert à la fois de prétexte et d'indicateur pour signaler au lecteur avisé la présence d'allusions politiques au sein de la traduction. L'exemple le plus connu en est l'ajout pratiqué par Denham à la fin de sa version du livre II de l'*Énéide*, où la mort du vieux roi est décrite en termes rappelant sans équivoque celle de Charles Ier :

Thus fell the King, who yet surviv'd the State,
With such a signal and peculiar Fate (...)
On the cold earth lies th'unregarded King,
a headless Carkass, and a nameless Thing⁸⁴

⁸¹ Vicars, *op. cit.*

⁸² Il s'agit de la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par George Sandys, publiée dans un *in-folio* richement annoté et illustré, et dédié au couple royal.

⁸³ David Norbrook, *Writing the English Republic*, p. 376. Venuti parle de « competing translation methods » (*The Oxford Guide to Literature in English Translation*, p. 56), ce en quoi il rejoint Ballard (*op. cit.*, p. 203).

⁸⁴ Cité par Venuti, *op. cit.*, p. 53.

De plus, dans son analyse des textes « à clef » de la période, Line Cottagnies a aussi remarqué que les traducteurs peuvent aller jusqu'à offrir au lecteur les clefs de lecture à appliquer. C'est ainsi, note-t-elle, que l'un des poèmes de dédicace de la traduction d'*Électre* publiée en 1649 par Christopher Wase est intitulée comme suit : « To his learned Friend on his ingenious choice and translation of *Sophocle's Electra*, Representing Allegorically these Times »⁸⁵. Or l'invitation à lire le texte de manière « allégorique » n'est pas réservée aux traducteurs royalistes. Dans son ouvrage *Writing the English Republic*, David Norbrook a en effet montré le rôle joué par les traductions de la *Pharsale* de Lucain dans l'élaboration d'un discours républicain en Angleterre dès les années 1620⁸⁶.

Enfin, au-delà du discours sur les « deux cultures », les années 1640 et 1650 sont marquées par une crise profonde de l'esthétique de cour en vogue pendant les années caroléennes. L'analyse de Line Cottagnies sur la poésie anglaise pendant l'âge caroléen et l'interrègne a montré en effet comment la rhétorique de cour connaît une érosion certaine au long des années 1640. La période est ainsi marquée par une transformation profonde des cadres herméneutiques et esthétiques littéraires, préparant ainsi le développement d'un véritable classicisme à l'anglaise. Ainsi, note-t-elle, ces mêmes années voient se côtoyer les anciens modèles de la poésie baroque et les nouvelles orientations issues de ce qu'elle appelle la « fracture du regard »⁸⁷.

Or nombre des traductions ici à l'étude sont composées et publiées au moment même où se défait le discours sur la « culture de cour », et où se développent de nouvelles manières d'interpréter et de réécrire l'épopée virgilienne au sein même des milieux aristocratiques qui en avaient défini les fonctions. Cette transformation des modèles de traduction a été étudiée par Robin Sowerby, qui montre dans son ouvrage *The Augustan Art of Poetry* comment les

⁸⁵ Line Cottagnies, « De l'allégorie au roman à clé : la 'littérature du secret' au milieu du XVII^e siècle », *Histoire et Secret à la Renaissance*, éd. François Laroque, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 167. Le terme d'« allégorie » est à entendre ici sous forme d'allusion politique. Voir Cottagnies, *ibid.* et notre analyse ci-dessous.

⁸⁶ David Norbrook, *op. cit.* L'analyse de Norbrook invite aussi à la prudence quant il s'agit de diviser les traducteurs entre « royalistes » et « républicains ». Il montre en effet, en particulier à travers des exemples de Thomas May et d'Edmund Waller, comment des traducteurs peuvent se trouver de part et d'autre de la ligne de partage à différents moments de leur carrière.

⁸⁷ Line Cottagnies, *L'Éclipse du Regard*, *op. cit.*, passim.

traductions de l'*Énéide* par Edmund Waller et John Denham peuvent se lire comme de véritables ouvriers de l'esthétique néoclassique anglaise⁸⁸. Si cette approche est des plus fécondes quant à la définition des modèles esthétiques de la période néoclassique, il n'en reste pas moins qu'elle laisse dans l'ombre la traduction de John Ogilby, publiée au même moment que celles de Denham et de Waller, et qui avait pourtant fait date. Ici encore, la sélection du corpus se justifie par les choix critiques embrassés par Sowerby. Cependant, dans le cadre d'une étude historique de l'esthétique de la traduction, une telle omission crée l'illusion d'un consensus esthétique autour des valeurs « early Augustan »⁸⁹ dès les années 1650, ce qui est loin d'être le cas.

Devant la complexité des enjeux littéraires, politiques et esthétiques de la traduction au cours de ces années charnières du XVII^e siècle anglais, il est donc nécessaire de se livrer à une réinterprétation du schème de la « réactualisation », à travers lequel on avait abordé, dans un premier temps, le phénomène des retraductions du livre IV de l'*Énéide*.

C. Les retraductions « actives », terrain d'affirmation du traducteur.

Lorsque l'on considère les œuvres ici au corpus, on ne peut que remarquer le caractère quasi simultané de leur parution, en particulier au cours des années 1650. Le principe esquissé par Berman et Gambier selon lequel « il faut retraduire parce que les traductions vieillissent » ne s'applique de toute évidence pas à notre corpus ; du moins, la multiplication de versions contemporaines d'un même texte force à repenser les relations qu'entretiennent ces différentes versions, non seulement avec les attentes de leur public, mais aussi l'une par rapport à l'autre, selon les choix esthétiques et idéologiques de chaque traducteur.

⁸⁸ Sowerby, *op. cit.*, *passim*.

⁸⁹ Selon le titre de la sous-section « The Early Augustan Aesthetic in English ». Sowerby, *op. cit.*, p. 78 sqq.

1. Retraductions « passives », retraductions « actives » : la dynamique des retraductions.

Dans son essai publié en 1998 et intitulé *Method in Translation History*, l'historien de la traduction Anthony Pym consacre une section à la question des retraductions. Il propose d'en distinguer deux formes majeures : d'une part, les retraductions de type « passif » procèdent de la simple nécessité de mettre à jour le langage de la traduction. De l'autre, les retraductions « actives » sont engagées dans une relation dynamique avec les autres traductions du même texte⁹⁰. Pym souligne la validité de la distinction dans le cas où l'on observe plusieurs traductions du même texte en un espace de temps rapproché et invite à la comparaison entre ces différentes versions. Il met ainsi en garde les historiens de la traduction contre la facilité d'une approche se limitant à étudier les traductions en simples termes de déterminisme culturel, esthétique ou idéologique :

Quite apart from being often redundant, (...) such a procedure can only affirm the general hypothesis that target-culture norms determine translation strategies. The comparative analysis of active retranslations, however, tends to locate causes far closer to the translator, especially in the entourage of patrons, publishers, readers and intercultural politics (...) The study of active retranslations would thus seem to be better positioned to yield insights into the nature and workings of translation itself, into its own special range of disturbances, without blindly surrendering causality to target-culture norms.⁹¹

La notion de « retraduction active » permet ainsi de compléter l'approche esquissée par Berman et Gambier, selon lesquelles le phénomène de la retraduction est principalement de l'ordre historique (« il faut retraduire parce que les traductions vieillissent »)⁹². D'autre part, le modèle proposé par Pym invite à dépasser une tendance de l'analyse sociocritique des traductions qui fait des (re)traductions de simples produits de leur temps, révélatrices avant tout des normes esthétiques et/ou idéologiques dominantes. Outre le problème, évoqué ci-dessus, de l'utilisation sélective du corpus, l'analyse des traductions en termes des

⁹⁰ Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester, St Jerome, 1998, p. 82-84.

⁹¹ Pym, *op. cit.*, p. 83.

⁹² Berman analyse en effet le phénomène de la retraduction selon le schème linéaire et téléologique de la « translation » d'une œuvre. Selon lui, les retraductions se multiplient jusqu'à l'avènement d'une « grande traduction » qui arrête pour un moment le cycle des retraductions.

déterminismes sociaux tend à minimiser le rôle des auteurs des retraductions, facteur que Pym met au contraire au centre de son analyse.⁹³

Or l'approche proposée par Pym se révèle tout à fait appropriée pour l'analyse des retraductions du livre IV de l'*Énéide* ici à l'étude. En effet, on se trouve dans une situation de retraductions rapprochées du même texte, phénomène qui appelle, selon Pym, une étude comparative des différentes versions. En effet, la fréquence de parution des retraductions pose la question, essentielle aux yeux de Pym, des relations que chaque texte entretient, non seulement avec sa source, ou avec son lectorat, mais aussi avec les versions qui l'ont précédée. Or selon l'analyse menée par Richard H. Armstrong dans son article « Classic Translations of the Classics : The Dynamics of Literary Tradition in Retranslating Epic Poetry », cette interdépendance entre les traductions est phénomène caractéristique des périodes de retraduction des classiques. Il souligne ainsi l'effet d'entraînement qui caractérise selon lui, la « dynamique » des retraductions :

The emulative poetics that engenders the native epic in the target culture also fires the translators, such that, as we can see in English from 1660 onwards, 'a new rendering of a major classical work, far from discouraging further attempts, is often followed by several more', though you may never hear of them.⁹⁴

Bien qu'Armstrong cite ici l'analyse des auteurs de *l'Oxford History of Literary Translation in English* portant sur l'Angleterre de la Restauration, la description est tout à fait conforme à ce qu'on observe dans les années 1630 à 1660⁹⁵.

Il convient ici de s'attarder sur la notion d'« émulation » soulignée par Armstrong. Ici encore, la période et le corpus à l'étude font preuve d'une telle situation. Katherine van Eerde

⁹³ Dans *Pour une critique des traductions*, Berman se livre en effet à une critique similaire de l'approche sociocritique, en en dénonçant l'approche déterministe et en appelant à une revalorisation du traducteur comme auteur, et de la traduction comme texte. Cependant, pour importante que soit la place du traducteur chez Berman, elle semble cependant amoindrie par l'invocation de causes extérieures telles que « l'Histoire », ou le « kairos ». Voir Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p. 6.

⁹⁴ Richard A. Armstrong, « Classic Translations of the Classics : The Dynamics of Literary Tradition in Retranslating Epic Poetry », *Translation and the Classic : Identity as Change in the History of Culture*, éd. Alexandra Lianeria et Vanda Zajko, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 171. L'analyse d'Armstrong semble indiquer que, contrairement à ce qu'écrit Berman, la « grande traduction » n'arrête pas le mouvement de retraductions, mais qu'elle tend plutôt à oblitérer celles publiées peu de temps avant ou après elle. C'est bien ce phénomène que l'on observe avec la traduction de Dryden ; voir ci-dessous, troisième partie, ch. 3.

⁹⁵ y compris le « you may never hear of them », comme on l'a observé ci-dessus.

a noté en effet comment la culture de la traduction favorise, tout au long du XVII^e siècle, la pluralité des versions d'un même texte :

The seventeenth-century situation encouraged not only translation but varieties of translations, and many seventeenth century readers knew enough to judge between styles of translators and to follow classical niceties when spared the drudgery of actually reading the original of a Greek or Latin classic.⁹⁶

Les traducteurs de Virgile encouragent eux-mêmes la comparaison avec les autres versions. Ainsi, James Harrington invite son lecteur à comparer sa version, non pas à l'original, mais aux autres traductions existantes : « the English Reader may sufficiently judge of like translations, without referring himself unto Originals »⁹⁷. De même, Waller conclut sa préface à la traduction du livre IV de l'*Énéide* qu'il publie en 1658 en ces termes : « This fourth Book (...) has been translated into all Languages, and in our dayes at least ten times by severall Pens, into English. It is freely left to the Reader, which he will preferre »⁹⁸.

Au-delà d'une culture de la traduction qui encourage la multiplicité des versions, l'aspect compétitif explicitement assumé par les traducteurs nous semble aussi indissociable du discours sur les « deux cultures » et les polarités esthétiques qu'il nourrit. L'invitation à choisir une version de l'*Énéide* de préférence à une autre représente souvent bien plus qu'un simple appel au jugement du lecteur, tant la question du goût se trouve alors surdéterminée. Enfin, la mise en valeur du rôle du traducteur comme auteur de son œuvre, agissant dans un milieu littéraire, et en relation avec un réseau de mécènes, commanditaires, et autres acteurs indirects dans la production de la traduction, semble ici encore correspondre singulièrement aux circonstances de publication de nombreuses traductions : on pensera ici en particulier aux éditions illustrées d'Ogilby, qui sont financées par un système de souscriptions⁹⁹. De plus, il paraît d'autant plus important de faire une place privilégiée au traducteur que l'affirmation de

⁹⁶ Van Eerde, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁷ Harrington, « To the Reader », *op. cit.*, sig. [A3]^v.

⁹⁸ Waller, « The Argument », *op. cit.* (n. p.)

⁹⁹ selon lequel un nombre donné de commanditaires, en échange de leur contribution financière, voient leur nom, accompagné de titres et blasons, imprimés en dessous des différentes illustrations du volume. On connaît ainsi la liste des « nobles et généreux personnages » ayant contribué au financement de l'ouvrage, parmi lesquels on trouve la plupart des grands noms de l'ancien ordre politique.

son autorité représente un des éléments distinctifs du discours sur la traduction qui se développe à l'époque.

2. La traduction « cibliste » revisitée : re traduction et visibilité du traducteur.

Le cas des retraductions de l'*Énéide* au XVII^e siècle présente un aspect quelque peu paradoxal ; en effet, en même temps que les traducteurs revendiquent explicitement la fonction d'adaptation, voire d'assimilation, que leur œuvre est appelée à remplir, les circonstances de parution de ces textes demande qu'on les considère comme des traductions « actives ». Il semble ici que l'analyse de Liliane Rodriguez sur les traductions dites « ciblistes » soit encore une fois pertinente. Au cours d'une réflexion sur la retraduction, Rodriguez précise en effet que la position « cibliste » n'est pas forcément à comprendre comme une simple soumission aux normes idéologiques ou esthétiques dominantes. Selon elle, le « cibliste » est celui qui, « sans chercher à modifier la langue-cible, (...) y puisera ce qu'elle offre, en se laissant guider par ses appartenances à une esthétique ou une idéologie »¹⁰⁰. Dans le cas des retraductions « actives » du livre IV de l'*Énéide*, la définition demande cependant une certaine modification. Plus que de se laisser simplement « guider » par des appartenances idéologiques ou esthétiques, on s'attachera donc à étudier comment les retraducteurs font de leur texte un lieu privilégié d'inscription de ces appartenances, selon les codes linguistiques, littéraires, esthétiques et politiques qu'ils partagent *a priori* avec le lectorat auxquels ils s'adressent.

Une telle approche suggère de revoir la thèse de Venuti, selon laquelle la traduction libre des classiques antiques repose sur un effacement stratégique du traducteur. Selon lui en effet, le modèle du « naturel », ou « fluency » adopté par les traducteurs de l'ère néoclassique, repose sur l'illusion de l'« invisibilité du traducteur », ce dernier donnant aux lecteurs l'impression qu'ils lisent un texte original, et non une traduction. Selon Venuti, les écarts de

¹⁰⁰ Liliane Rodriguez, « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *op. cit.*, p. 71.

traduction auxquels se livrent Denham et autres traducteurs participent à une stratégie d'assimilation visant à effacer, non seulement l'apport du traducteur, mais aussi l'étrangeté parfois dérangeante de l'original traduit¹⁰¹. Or il faut noter que, dans les circonstances complexes que connaît l'Angleterre en cette moitié de XVII^e siècle, le discours des traducteurs sur l'« anglicisation » des classiques et sur les libertés qu'ils prennent pour leur faire parler la langue de leur temps représente, entre autres, une stratégie d'encodage de la traduction. Ainsi, tout en parlant le langage de l'assimilation, et en offrant de fait une traduction apparemment « naturelle », les traducteurs de la génération de Denham attirent l'attention de leur lecteur sur les allusions que recèlent la traduction. Ainsi, plutôt que d'« invisibilité », on peut parler ici, à la limite, de stratégies de dissimulation¹⁰². Cependant, dans la mesure où les traducteurs offrent souvent à leurs lecteurs les clés d'interprétation de leur œuvre, et qu'ils se livrent à la retraduction de textes récemment traduits en invitant leurs lecteurs à la comparaison, il semble bien que la traduction libre émerge plutôt comme une stratégie de mise en valeur des modifications au texte original apportées par le traducteur.

Conclusion.

Le discours développé par les différents traducteurs des classiques antiques témoigne donc bien d'un renouvellement de la pensée sur le traduire. Si l'on ne voit pas paraître de traité théorique sur la traduction, les grandes directions esquissées dans les préfaces des traductions littéraires de l'époque témoignent d'une assurance nouvelle de la part des traducteurs. Ainsi, la « nouvelle manière de traduire » est établie sur la revendication de la liberté d'un traducteur qui se veut auteur à part entière. Si la modestie n'est donc plus de mise dans le genre de la préface de traduction, le discours sur la langue vernaculaire a aussi

¹⁰¹ Venuti, *op. cit.*, voir par exemple p. 43 : « The illusion of transparency produced in fluent translation enacts a thoroughgoing domestication that masks the manifold conditions of the translated text, its exclusionary impact on foreign cultural values (...) closing off any thinking about cultural and social alternatives that do not favor English social elites ».

¹⁰² Telles qu'analysées par Annabel Patterson dans *Censorship and Interpretation* ou dans *Fables of Power*, *op. cit.*

radicalement changé. Il ne s'agit plus d'enrichir une langue trop pauvre pour rendre les subtilités de l'original antique, mais de pratiquer les ajouts, corrections et autres transformations nécessaires pour faire parler à l'auteur la langue de l'époque. La remarque de Denham, selon laquelle il a parfois amélioré la langue de Virgile, aurait été impensable un siècle plus tôt.

Ce discours du supplément de traduction s'accorde avec la revendication d'une pratique qui, comme le déclarent d'Ablancourt et Cowley, « vaut mieux que la traduction ». Le langage superlatif adopté par les traducteurs témoigne en effet de l'adoption d'une conception éristique de la traduction, selon une réinterprétation de la notion antique d'imitation en termes d'émulation avec l'auteur original. Cependant, si influence française il y a, l'application d'une telle conception de l'imitation littéraire au domaine de la traduction peut aussi être interprétée comme l'aboutissement d'une remise en cause, observable en Angleterre dès les premières années du XVII^e siècle, des théories de l'équivalence rhétorique.

Cette transformation de la pratique de la traduction est ainsi marquée par l'adoption d'une attitude « cibliste », dans le sens où les traducteurs délaissent le travail sur la langue d'arrivée pour s'attacher au développement d'un discours formulé à l'attention expresse du lectorat visé. Cependant, dans les circonstances historiques que connaît l'Angleterre au milieu du XVII^e siècle, on ne saurait comprendre l'adaptation au lecteur comme une simple soumission aux attentes du lectorat. Au contraire, face à une polarisation idéologique croissante, au développement d'un discours des « deux cultures » et aux transformations des modèles esthétiques qui s'opèrent au sein même du lectorat aristocratique des traductions, la multiplication des versions d'un même texte est à lire sous le signe de la confrontation et des prises de parti. Dans les chapitres qui suivent, on s'intéressera ainsi aux deux domaines majeurs où les choix des (re)traducteurs sont rendus les plus visibles : l'encodage politique des traductions, et la définition de leurs enjeux esthétiques.

Chapitre 2.

De l'allégorie à la représentation : la traduction libre et la transformation des codes d'interprétation de l'épopée.

En 1649, le traducteur royaliste Christopher Wase publie une version de l'*Électre* de Sophocle, où les mœurs antiques sont singulièrement transformées pour correspondre à celles de la cour caroléenne : l'héroïne est appelée « Princesse royale », le Chœur tragique se métamorphose en une suite de demoiselles d'honneur, et les rites antiques sont transformés en célébrations chrétiennes¹. En transposant le monde antique dans l'Angleterre du XVIIe siècle, Wase ne fait apparemment que reprendre la tradition qui voulait que le traducteur « anglicise » la source antique pour la rendre plus accessible à son lectorat. Cependant, il semble que l'entreprise de « naturalisation » des classiques prenne ici une fonction précise : il ne s'agit pas seulement d'offrir au lectorat non-latiniste un Sophocle anglais, mais bien d'inviter le lecteur à une transposition de la thématique du texte source aux circonstances de la traduction². En dédiant une telle traduction à la princesse Élisabeth, fille de Charles Ier, Wase invite en effet son lecteur à établir des parallèles entre la maison des Atrides et la dynastie Stuart, et ouvre la possibilité d'une vengeance du roi, nouvel Agamemnon assassiné par son peuple infidèle³.

C'est dans le même sens que l'on peut interpréter la remarque de Denham, lorsqu'il justifie le surplus de traduction qu'il pratique dans sa « nouvelle manière » de traduire Virgile : « Where [my expressions] are fuller than his, they are but the impressions which the often reading of him has left upon my thoughts ; so that if they are not his own conceptions, they are at least the results of them. »⁴. En incluant à la traduction les « impressions » créées

¹ Christopher Wase, *Electra. A Tragedie*, Londres, 1649, *passim*.

² Sur les fonctions politiques de la « naturalisation » au XVIIe siècle, voir par exemple l'étude de Line Cottagnies dans « La traduction anglaise du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe (1647) : quelques réflexions sur la naturalisation », *op. cit.*, p. 30-49.

³ Voir sur ce point l'analyse de Potter, *Secret Rites*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ John Denham, *The Destruction of Troy*, *op. cit.*, p. 156.

dans l'esprit du traducteur, il s'agit bien sûr de les provoquer à nouveau chez le lecteur, comme en témoigne son interprétation de la mort de Priam en termes rappelant sans équivoque celles de Charles Ier.

Les liens entre traduction et allusion politique pendant l'ère caroléenne et l'interrègne ont fait l'objet de nombreuses études. On citera en particulier les travaux d'Annabel Patterson, qui s'est penchée sur les stratégies d'encodage qui permettent aux traducteurs d'échapper à la censure, et a étudié les codes interprétatifs à l'œuvre dans les traductions des *Fables* d'Esope et des *Bucoliques* de Virgile par le traducteur royaliste John Ogilby. Cette approche a été reprise par Lois Potter dans son analyse de la « culture du secret » dans les cercles royalistes pendant l'interrègne, ainsi que par Lawrence Venuti dans son étude des traductions de Denham⁵. Ces études ont montré comment la traduction des classiques offre, pendant cette période, un moyen privilégié de commenter la situation politique en exploitant les codes interprétatifs partagés par le public visé. Cette pratique est d'ailleurs encouragée par le fait que, pendant les années de l'interrègne, les traductions à signification potentiellement subversive sont pour ainsi dire protégées par leur titre et leur auteur classique, et ainsi moins susceptibles *a priori* d'être frappées par la censure⁶. On rappellera de plus que, dans le cas des classiques tels que Virgile ou Ovide, il existe toute une tradition interprétative de lecture au second degré, selon lequel le texte fictif ne représente que l'« enveloppe » d'une signification plus profonde⁷. C'est ainsi que William Latham inclut à sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, publiées en 1628, un commentaire destiné à clarifier les significations cachées du poème, qu'il évoque dans les termes suivants : « being like Riddles, wrapt up in a Mask, and under a cloud of reserved sense, and a Double Meaning »⁸. Or si Latham, et plus tard Sandys, offrent au lecteur le détail de l'interprétation historique et allégorique des poèmes qu'ils traduisent, les traducteurs des années 1640 et 1650 se gardent bien, la plupart du temps, d'explicitier les « doubles sens » dont ils investissent leurs traductions.

⁵ Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology* et *Fables of Power* ; Potter, *op. cit.* p. 51 sqq. ; Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, *op. cit.*, p. 43 sqq.

⁶ Voir par exemple Line Cottegnies, « De l'allégorie au roman à clé », *op. cit.*, p. 167.

⁷ Voir ci-dessus, première partie, ch. 3, A.

⁸ William Latham, « To the Worthy Reader », *op. cit.* (n. p.)

On se demandera donc dans quelle mesure les traducteurs du livre IV de l'*Énéide* recourent à des codes interprétatifs précis, ou en élaborent de nouveaux à l'usage du lectorat qu'ils visent plus particulièrement. En effet, si la pratique de la lecture de l'*Énéide* au second degré est profondément établie au moment où écrivent les différents traducteurs, ils ne recourent pas forcément aux mêmes traditions interprétatives. L'imaginaire de l'*Énéide* est en effet présent de part et d'autre de la division entre les « deux cultures »⁹. Du côté de la culture de cour, la thématique et les personnages virgiliens sont récupérés dans de nombreux masques, où domine une interprétation de l'épisode selon les théories néoplatoniciennes en vogue dans ces milieux¹⁰. D'autre part, la tradition de lecture morale du poème virgilien nourrit une interprétation protestante de l'épisode du livre IV, où, selon le modèle établi par Spenser, le personnage de Didon devient un emblème des dangers présentés par l'influence catholique et continentale¹¹. On se demandera donc dans quelle mesure les différents traducteurs du livre IV de l'*Énéide* usent de ces traditions divergentes, et en indiquent à leurs lecteurs la pertinence pour l'interprétation de l'épopée virgilienne. On tentera ainsi de déterminer dans quelle mesure la pratique « active » de la retraduction contribue à nourrir le discours des « deux cultures » et la polarisation idéologique et esthétique dont il est l'expression.

On notera ici que la pratique de l'allusion politique au sein des traductions des classiques semble correspondre à une transformation importante du modèle herméneutique de lecture de la poésie antique. En effet, une traduction comme celle de Sandys présente à son lecteur les codes de lecture allégorique hérités de la tradition néoplatonicienne ; outre le commentaire compilé par le traducteur, le poème liminaire sur lequel s'ouvre la traduction donne la clé d'interprétation de l'épopée ovidienne en soulignant le rôle de l'amour comme « vinculum », ou principe de vie qui unit les éléments et préside à leur harmonie¹². Par contraste, lorsque le préfacier de l'*Électre* de Wase le félicite d'avoir choisi un poème qui

⁹ Selon le discours identifié par P. W. Thomas, *op. cit.* Voir ci-dessus, ch. 1, B.

¹⁰ On pensera en particulier aux masques de Ben Jonson, profondément nourris de l'imaginaire virgilien : on aura l'occasion de revenir en détail sur ce point.

¹¹ Voir l'analyse de John Watkins, *The Spectre of Dido, op. cit., passim.*

¹² George Sandys, *Ovids Metamorphoses Englished, Mythologiz'd and represented in Figures*, Oxford, 1632.

« représente notre époque de manière allégorique » (« representing Allegorically our Times »), le terme d'allégorie est à comprendre, non plus comme l'évocation des enseignements philosophiques cachés sous le voile de la fiction, mais bien en termes de parallèle politique et historique. On se demandera alors dans quelle mesure la pratique de la traduction libre chez les traducteurs de l'*Énéide* participe à la transformation des modalités de lecture de l'épopée virgilienne.

Enfin, au-delà de la pratique de l'allusion ponctuelle que favorise la traduction libre, on s'attachera à la question du genre épique. En effet, comme Lois Potter l'a souligné dans son étude de la littérature royaliste pendant la période caroléenne et l'interrègne, tout choix ou variation générique est à lire à cette époque comme une forme d'encodage du texte¹³. Or on assiste à ce même moment à une véritable crise des modèles génériques hérités de la tradition classique¹⁴. Le cas de l'*Énéide* est ici particulièrement intéressant, dans la mesure où l'épopée virgilienne représente depuis le XVI^e siècle le modèle par excellence du genre. On se demandera donc dans quelle mesure les traductions du livre IV l'*Énéide* reflètent cette crise des genres littéraires traditionnels. Comment comprendre les phénomènes de variation générique que favorise l'usage de la traduction libre ? Quelles orientations esthétiques et interprétatives les différents traducteurs esquissent-ils à travers leurs textes ?

On montrera dans un premier temps comment la pratique de la traduction libre représente une modalité privilégiée de l'allusion politique, de part et d'autre du clivage politique, religieux et esthétique qui marque ces années charnières du XVII^e siècle anglais. Une seconde partie sera consacrée à la question de l'encodage générique des traductions : on y étudiera comment les traducteurs, en jouant sur les différentes conventions génériques, contribuent à une transformation importante des modalités interprétatives du poème épique.

¹³ Potter, *op. cit.*, ch. 3 : « Genre as code », p. 72 sqq.

¹⁴ Comme le note David Quint dans son ouvrage *Epic and Empire*, le genre épique est l'objet d'une profonde remise en cause, tant dans ses modalités poétiques que dans les codes de lecture sur lesquels il repose. *Op. cit.*, *passim*.

A. Traduction libre et allusion politique chez les traducteurs du livre IV de l'*Énéide*.

1. Du miroir à la « perspective curieuse » : les codes de lecture politique des traductions

Il est frappant de noter à quel point les traducteurs du livre IV de l'*Énéide* font preuve de liberté envers le texte virgilien, dont ils n'hésitent pas à remplacer de nombreux détails par des équivalents plus proches de leur culture. Ainsi, dans sa traduction de 1632, John Vicars reprend la stratégie déployée par le traducteur élisabéthain Thomas Phaer en transformant les êtres mythologiques antiques par des créatures de l'imaginaire anglo-saxon : *Fama*, le monstre de la renommée devient ainsi un « elfe » ; le Tartare, « Tartars dungeon fell », et le temple de Junon, une église : « to Church they go »¹⁵. Ce phénomène d'anglicisation du monde virgilien est aussi à l'œuvre chez Stapylton, chez qui la suite de Didon devient une « cour » de « nobles » (« Lords »)¹⁶. Quant à Fanshawe, il fait de la chlamyde de Didon, retenue par une fibule¹⁷, une « robe » (« gowne »), ornée de « rubans » et « boutons » d'or¹⁸.

Répondant à une logique explicite de l'« anglicisation » du texte, une telle pratique s'inscrit dans une longue tradition de réécriture vernaculaire des textes antiques. En effet, comme il a été démontré plus haut, l'anglicisation du texte virgilien est indissociable, tout au long du XVI^e siècle, des conventions associées aux genres littéraires du « miroir »¹⁹. En réduisant la distance culturelle entre l'auteur original et le lecteur, la traduction permettait ainsi au lecteur de prendre conscience de ses vices, ou encore de modeler sa conduite à partir des exemples de vertu présentés dans le texte. C'est par l'application de ces codes de lecture que la traduction vient à jouer un rôle politique. Selon la lecture humaniste de l'*Énéide* adoptée par les traducteurs Douglas, Surrey, et Phaer, le livre IV représentait ainsi une

¹⁵ On comparera ces stratégies d'assimilation à celles de Phaer (1558), chez qui les nymphes et les furies qui étaient devenues des « fées » (« the fairie ladies »).

¹⁶ Robert Stapylton, *op. cit.*, sig. [B5]^v.

¹⁷ *Énéide*, IV, 136-139 : « Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo / (...) aurea purpurea subnectit fibula vestem » (vêtue d'une chlamyde de Sidon, à la frange brodée (...) et d'or aussi la fibule qui fixe son vêtement de pourpre).

¹⁸ Richard Fanshawe, *Shorter Poems and Translations*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Voir ci-dessus, première partie, ch. 3, A.

invitation à la « piété », selon laquelle le prince doit mettre ses obligations envers son Dieu et son royaume au-dessus de toute considération privée²⁰. Un autre exemple en est l'usage un peu moins orthodoxe de la tradition du miroir que fait Marlowe dans sa tragédie *Dido, Queen of Carthage*. En effet, comme Donald Stump a pu le noter, le fait que Marlowe transforme le nom carthaginois de Didon, Elissa, en un très transparent « Eliza », est à interpréter dans le cadre des tractations en cours, au moment de la rédaction présumée de la pièce, pour un éventuel mariage de la « reine vierge » avec le duc d'Anjou²¹. En mettant en scène l'échec du mariage princier, Marlowe reprend ainsi la lecture politique de l'épisode offerte au XIIe siècle par John of Salisbury dans son *Policraticus*: le théoricien politique y usait en effet de l'exemple de Didon pour mettre en garde les « magistrats » contre les dangers des alliances étrangères²². Enfin, la mise en scène de la traduction qui marque le *Poetaster* de Jonson peut aussi être lue comme une mise en garde adressée au prince contre les mensonges de la Renommée²³.

Cette tradition de lecture politique des traductions est perpétuée par de nombreux traducteurs du XVIIe siècle, qui inscrivent leur œuvre dans la tradition du conseil au prince. C'est ainsi que le maître d'école londonien John Vicars dédiait en 1618 au jeune prince de Galles, futur Charles Ier, un recueil d'épigrammes traduits du latin de John Owen, à fins d'instruction autant que de divertissement²⁴. Trente ans plus tard, c'est au futur Charles II que Richard Fanshawe destine sa traduction du *Pastor Fido*, pastorale dramatique de Guarini représentée pour la première fois à Ferrare en 1589. Dans son épître de dédicace, Fanshawe indique que la pastorale est à lire comme une fable faisant allusion aux circonstances politiques de sa représentation lors du mariage du Duc de Savoie, protecteur de Guarini.

²⁰ Voir ci-dessus, ch. 3.

²¹ Donald Stump, « Marlowe's Travesty of Virgil : Dido and Elizabethan Dreams of Empire », *Comparative Drama* 34 (Spring, 2000), p. 70-107.

²² John of Salisbury, *Policraticus. Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, trad. Cary Nederman, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Voir livre VI, ch. 23 : « That without prudence and forethought no magistracy remains intact, nor does that republic flourish the head of which is impaired », p. 131.

²³ C'est ce que semble indiquer en effet la juxtaposition ironique de l'évocation de Fama, dans le passage lu par Virgile, et l'intrusion des « poetasters » médisants. Voir l'analyse ci-dessus, première partie, ch. 3, B.

²⁴ *Epigrams of that most witty and worthy epigrammatist Mr. John Owen, Gentleman. Translated by John Vicars*. Londres, 1619.

Fanshawe invite ainsi son lecteur princier à appliquer à son tour la thématique du poème à ses propres circonstances.

Cependant, on observe un certain infléchissement dans les modalités interprétatives proposées par les traducteurs eux-mêmes. Le cas de Fanshawe a été souvent présenté comme un exemple emblématique²⁵. Celui-ci ne recourt pas en effet au modèle herméneutique traditionnel du miroir, mais invoque le principe de la « perspective curieuse », ou anamorphose, qui permet de reconstituer une image à partir de détails apparemment non reliés, lorsqu'on les observe à partir d'un certain angle de vue²⁶. Le modèle de lecture proposé par Fanshawe repose de fait sur trois principes interprétatifs majeurs. D'abord, il offre une clé d'interprétation du poème selon le principe d'analogie métaphorique qui sous-tend la pratique traditionnelle de l'allégorie morale et politique²⁷. Ainsi, le sanglier qui, dans l'œuvre de Guarini, dévaste le royaume est à comprendre, selon les codes de la pastorale établis en Angleterre par les œuvres de Sidney ou de Spenser, comme une image de la guerre. Par ailleurs, il encourage l'établissement de parallèles entre la thématique évoquée dans le texte traduit et les circonstances que connaît le lecteur royal de la traduction :

it seems to me (to represent) a Lantskip of these Kingdoms, (your Royall Patrimony) as well in the former flourishing, as the present distractions thereof, I thought it not improper for your Princely notice at this time, thereby to occasion your Highness (...) to reflect upon the sad Originall, not without hope to see it yet speedily make a perfect parallell throughout...²⁸

La logique du « parallèle » développée par Fanshawe rejoint ici le principe de traduction libre proposé par Denham. Selon ce dernier, le texte d'arrivée porte la marque des « impressions » créées par l'« original » dans l'esprit du traducteur. De même, l'analogie entre le royaume fictif de Guarini et l'Angleterre des années 1640 est présentée comme le fruit des méditations du traducteur, qu'il propose à son tour à la « réflexion » du lecteur.

²⁵ Voir en particulier Lois Potter, *op. cit.*, p. 85 sqq. Cette analyse est reprise par Line Cottegnies, « La traduction anglaise du Pastor Fido », *op. cit.*, p. 34 et *L'Éclipse du regard*, p. 301-303.

²⁶ Fanshawe, *Il Pastor Fido / The Faithfull Shepherd*, Londres, 1647, sig. A3^v.

²⁷ Selon les modalités définies ci-dessus, Première partie, ch. 3. On pensera par exemple aux codes de lecture offerts par Golding en préface de sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, où il propose de voir dans les différentes transformations subies par les personnages un « miroir » des déformations causées par différents vices humains.

²⁸ Fanshawe, *ibid.*

Ainsi, la traduction ne s'offre plus vraiment au lecteur comme un miroir où examiner sa conduite. Il s'agit plutôt de refléter les circonstances politiques de la traduction ainsi que les réflexions qu'elles inspirent au traducteur – réflexions que ce dernier souhaite « imprimer » à son tour dans l'esprit du lecteur.

Enfin, le modèle de l'anamorphose dont se réclame Fanshawe repose sur un principe d'unification de détails disparates grâce à l'usage d'une lentille, ou « perspective » unique. Ce principe herméneutique semble des plus appropriés dans le cas d'une traduction d'adaptation, ou d'« anglicisation » du texte source. En effet, le parallèle entre le texte original et la situation historique de la traduction est établi de manière fragmentaire : c'est au détour d'un infléchissement du texte original que le lecteur peut déceler la référence à son temps²⁹. En proposant le modèle de la perspective curieuse, Fanshawe appelle donc son lecteur à rassembler les détails significatifs disséminés dans la traduction, en leur appliquant un angle de lecture précis. La « perspective » adoptée par le traducteur est d'ailleurs clairement indiquée par l'interprétation qu'il fait du portrait évoqué en préface. Selon lui, le principe même de l'anamorphose représente l'unité du « Body Politick » au-delà de la diversité des membres³⁰. Or à une époque où le principe de la représentation personnelle du peuple par le roi se voit remise en cause, non seulement par les partisans d'un régime républicain, mais aussi par des royalistes modérés traumatisés par les années de « règne personnel » de Charles I^{er}, la reprise du discours séculaire sur l'unité indivisible du « body politick »³¹ indique très clairement la « perspective » royaliste préconisée par Fanshawe pour l'interprétation de sa traduction.

Il faut noter ici que le cas de Fanshawe représente pour ainsi dire un cas extrême dans l'explicitation des codes de lecture à appliquer à la traduction, et que la rhétorique ici déployée est à aborder avec une certaine prudence, dans la mesure où elle exploite très

²⁹ C'est bien la fonction, chez Wase, de la transformation d'Electre en « princesse royale ».

³⁰ Fanshawe, *op. cit.*, sig. [A4]^f.

³¹ Héritée de Platon et d'Aristote, ainsi que de la très influente analogie du corps dans la *Première Epître aux Corinthiens*, (1 Co 12 : 14-26), la symbolique du « Body Politic » est formulée dès le XII^e siècle dans le *Policraticus* de John of Salisbury, et devient indissociable du discours sur la légitimité du monarque. L'image est reprise, de manière significative, dans la gravure d'Abraham Bosse publiée en frontispice du *Léviathan* de Hobbes (1651).

clairement les conventions du discours officiel développé à la cour de Charles II. Cependant, le modèle herméneutique ici esquissé sera appelé à perdurer au-delà du règne caroléen : c'est en effet à partir de ces mêmes principes du « parallèle » historique et de l'allusion fragmentaire que se développera la pratique de l'« ambiguïté fonctionnelle » chez les traducteurs royalistes au cours de l'interrègne. De plus, comme on le montrera ci-dessous, l'invitation à rassembler les détails d'une traduction libre selon une « perspective » précise n'est pas le seul apanage des traducteurs associés à la « culture de cour ». On s'attachera ici à montrer comment, dans deux cas précis et de part et d'autre du clivage des « deux cultures », la « perspective » proposée par les traducteurs représente un point de vue politiquement subversif : le principe d'identification établi par la pratique de la traduction libre se voit alors soumis aux codes interprétatifs que le traducteur partage avec le lecteur complice.

2. « Perspicuity in the matter » : stratégies a llusives dans le liv re IV de l'*Énéide* de John Vicars (1632).

Le satiriste et chroniqueur presbytérien John Vicars est moins connu pour sa traduction de l'*Énéide*, publiée en 1632, que pour les innombrables tracts et traités polémiques qu'il produit à partir des années 1620 jusqu'à sa mort en 1652³². En effet, s'il a plusieurs autres traductions à son actif, elles sont presque toutes de l'ordre de la propagande anti-catholique. On mentionnera par exemple *Babel's Balme or the Honey-Combe of Rome's Religion*, ouvrage du propagandiste George Goodwin qui met en garde son lecteur contre la corruption de l'Eglise catholique³³. Maître d'école à Christ's Hospital, Vicars publie sa traduction des douze livres de l'*Énéide* à l'apogée du règne caroléen. Cependant, le début des années 1630 voit aussi la montée d'une certaine inquiétude parmi les sujets protestants envers l'influence de la reine Henriette-Marie sur son époux royal. C'est de 1632 que date en effet le traité de William Prynne *Histriomastix*, condamnation puritaine du théâtre qui cause un

³² Il est aussi l'un des historiographes majeurs, quoique partial, du Long Parlement et de la guerre civile. Voir David Cressy, « Remembrancers of the Revolution: Histories and Historiographies of the 1640s », *The Huntington Library Quarterly*, vol. 68 (2005), p. 257-268.

³³ John Vicars, *Babel's Balme or the Honey-Combe of Rome's Religion (...) translated in to Tenne English Satires*, Londres, 1624.

scandale d'ampleur sans pareille par son assimilation des actrices à des « putains notoires ». La remarque avait en effet été lue comme une insulte à la reine et autres dames de la noblesse qui participaient régulièrement aux spectacles de cour comme le masque ou la pastorale³⁴. La même année sont amorcés des travaux importants de restauration des appartements de la reine à Somerset Palace, y compris la réfection d'une chapelle pour l'usage privé de la reine catholique, richement décorée selon les dessins d'Inigo Jones. Si les dépenses envisagées soulèvent des protestations, le projet provoque surtout des inquiétudes sur l'intrusion indirecte des prêtres catholiques dans la vie politique, et nourrit le discours protestant sur le complot papiste qui menace le roi³⁵. C'est aussi à cette époque que l'on commence à reprocher à Charles Ier l'ascendant que sa femme et ses conseillers exercent sur lui, reproche constamment formulé en termes d'« uxuriousness ». C'est ainsi qu'en 1649, John Milton commentera la fin du règne de Charles Ier dans les termes suivants :

Examples are not farr to seek, how great mischief and dishonour hath befall'n to Nations under the Government of effeminate and Uxorious Magistrates. Who being themselves govern'd and overswaid at home, under a Feminine usurpation, cannot but be far short of spirit and authority without doers, to govern a whole Nation...³⁶

Ami proche de Prynne³⁷, Vicars inscrit sa traduction dans le cadre du discours anti-catholique ambiant. En effet, il fait référence en préface de sa traduction à son *Babel's Balme*, traité aux dénonciations virulentes de la corruption papiste. Il attire aussi l'attention du lecteur sur le fait qu'il se livre à une traduction libre de Virgile lorsque le sujet le requiert : « I presumed (...) to expatiate with poetick liberty where necessity of matter and phrase enforced »³⁸. Sans doute l'idée de lire l'*Énéide* à travers un cadre de lecture anti-catholique, et selon l'imaginaire développé dans les tracts en circulation à l'époque, peut-elle paraître à

³⁴ Voir à ce propos l'étude de Martin Butler, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, ch. 5 : « Puritanism and the theatre », p. 84 sqq.

³⁵ Les travaux de construction de la chapelle sont inaugurés le 14 sept. 1632. Selon Michelle White, « this conspicuous ceremony attracted as many as 2000 people and, to the horror of many Protestants, was hailed in Catholic quarters as the beginning of the return of the true religion to England ». Michelle A. White, *Henrietta Maria and the English Civil Wars*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 25. Voir aussi Voir Frances E. Dolan, *Whores of Babylon: Catholicism, Gender and 17th Century Print Culture*, New York, Cornell University Press, 1999, p. 99.

³⁶ John Milton, *Eikonoclastes*, cité par White, *op. cit.*, p. 191.

³⁷ Dans un poème liminaire dédié à Vicars, Prynne le nomme en effet « most affectionate, kind friend ». John Vicars, *November the 5. 1605. The quintessence of cruelty*, Londres, 1640, n. p.

³⁸ Vicars, « To the courteous, not curious Reader », *The XII Aeneids of Virgil*, *op. cit.*, sig. A3^r.

première vue assez insolite. Cependant, les « libertés poétiques » dont témoigne le livre IV de la version de Vicars confirment un tel encodage de la traduction.

Une première stratégie décelable chez Vicars consiste en la récupération de la thématique virgilienne à fins d'allusion politique. En effet, au livre I de l'*Énéide*, Virgile évoque la ville de Carthage en pleine construction en la comparant à une ruche :

Qualis apes aestate nova per florea rura
Exercet sub sole labor, cum gentis adultos
Educunt fetus, aut cum liquentia mella
Stipant et dulci distendunt nectare cellas,
Aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto
Ignavom fucos pecus a preasepibus arcent ;
Fervet opus redolentque thymo fragrantia mella

(On dirait des abeilles qui, à l'été naissant, dans les champs en fleurs,
s'activent à la tâche, en plein soleil, quand elles font sortir
leurs petits devenus adultes ou accumulent un miel bien fluide
dans les alvéoles gonflées de ce doux nectar ou recueillent la récolte
au retour des ouvrières, ou quand, formées en colonne,
elles écartent des ruches les frelons, cette troupe paresseuse.
La tâche se fait dans l'effervescence, et le miel fleurit bon le thym)³⁹

On se rappellera ici que l'image de la ruche avait été évoquée par Vicars dans sa préface, où il rappelle au lecteur sa traduction *Babel's Balme*. De fait, la comparaison entre l'Église catholique et une ruche corrompue représente un stéréotype répandu dans la littérature du genre : on mentionnera par exemple le pamphlet du Hollandais Philip von Marnix, traduit et dédié à Philip Sidney en 1579 sous le titre de *The Beehive of the Romishe Church*, qui connaît une seconde édition en 1636⁴⁰. Ainsi, pour le lecteur protestant familier d'une telle rhétorique, la comparaison de Carthage à une ruche est potentiellement porteuse de connotations anti-catholiques. De plus, l'association entre Carthage et les séductions trompeuses du catholicisme a un précédent de taille dans la tradition épique anglaise. Comme la montre John Watkins, l'œuvre de Spenser est hantée par le « spectre de Didon », à travers les différents personnages de tentatrices que ses héros doivent abandonner ou détruire afin d'atteindre la vertu. En particulier, au livre II de *The Faerie Queene*, le personnage d'Acrasia

³⁹ *Énéide*, I, v. 430-436.

⁴⁰ Milton reprendra à son tour la comparaison virgilienne des abeilles pour décrire son Pandemonium au livre I de *Paradise Lost*.

et son « bower of Bliss » où les chevaliers viennent se perdre sont à associer à la tradition allégorique identifiant Didon aux séductions de ce monde qui détournent l'homme dans sa quête de la vertu. Selon Watkins, Spenser reprend cette tradition pour faire du *topos* de la tentation carthaginoise un emblème de l'influence catholique continentale et de ses dangers⁴¹. En alliant la comparaison virgilienne des abeilles à sa fortune dans l'imaginaire protestant, ainsi qu'à la tradition interprétative représentée par Spenser, Vicars définit ainsi une « perspective » de lecture de l'épisode du livre IV comme dénonciation des dangers du catholicisme à la cour de Charles Ier.

Cette interprétation est soutenue par différentes stratégies de traduction. La première consiste à exploiter la pratique de la naturalisation du texte. Ainsi, lorsque Vicars transforme le temple de Junon en « église » (« To Church they go »), l'église en question est sans équivoque de dénomination catholique. Ainsi le laisse entendre la traduction du commentaire virgilien sur la vanité des sacrifices offerts par Didon. En effet, là où Virgile écrit : « Hélas, esprits ignares des devins ! Pour un être égaré par la folie, / A quoi bon les vœux, les sanctuaires ? »⁴², Vicars donne la version suivante : « O shallow sight of priests, what good do votes ? »⁴³. On notera que, outre la mention de « prêtres », le traducteur reprend ici le terme latin « vota ». Or ce vocable désignait à l'époque des prières d'intercession souvent accompagnées d'offrandes des fidèles⁴⁴, pratique spécifiquement catholique au nombre des usages le plus souvent dénoncés par la propagande protestante.

Une seconde forme de l'allusion consiste en la mise en valeur, au sein de la traduction, d'éléments susceptibles de nourrir le parallèle entre Carthage et la cour caroléenne. Ainsi, lorsque Mercure est envoyé par Jupiter pour rappeler à Enée sa vocation de fondateur de Rome, et qu'il lui reproche de se soumettre aux volontés d'une femme en lui bâtissant une « belle cité » (« pulchram urbem »), le qualificatif « uxorius » dont Mercure tance Enée est rendu par un très remarquable « uxoriously » placé à la rime, avec enjambement : « Dost thou

⁴¹ Watkins, *op. cit.*, passim.

⁴² *Énéide* IV, v. 65-66.

⁴³ Vicars, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁴ Selon l'*Oxford English Dictionary*, article « vote ».

uxoriously / Settle this city faire »⁴⁵. L'adjectif ne va pas sans rappeler la critique formulée envers Charles Ier dans ces mêmes termes : on lui reprochait en effet de faire preuve de faiblesse envers l'influence corruptrice sa femme et son entourage. De même, là où Virgile montre Enée en train de construire de nouveaux édifices (« tecta novantem »), le verbe « novare » est interprété en termes de rénovation : « (Mercury saw) Aeneas forts to raise, rooms to repaire »⁴⁶ -- lecture que l'on peut ici rapporter au projet de réfection de Somerset Palace sous la direction d'Inigo Jones.

La réinterprétation du texte virgilien prend sa pleine dimension dans la traduction de l'un des passages-clés du livre IV, la scène de la chasse à l'issue desquelles le héros et la reine carthaginoise consommeront leur amour. En décrivant les personnages prêts à partir en chasse, Virgile les compare à Diane et à Phébus :

Tandem progreditur magna stipante caterva
 Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo ;
 Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
 Aurea purpuream subnectit fibula vestem
 (...) Ipse ante alios pulcherrimus omnis
 infert se socium Aeneas atque agmina jungit.
 Qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
 Deserit (...) mollique fluentem
 Fronde premit crinem fingens atque implicat auro ;
 Tela sonant umeris : haud illo signior ibat
 Aneas ; tantum egregio decus enitet ore.

(Enfin, elle s'avance, entourée d'une longue suite,
 vêtue d'une chlamyde de Sidon, à la frange brodée ;
 elle porte un carquois d'or ; un noeud d'or retient ses cheveux,
 et d'or aussi la fibule qui fixe son vêtement de pourpre.
 (...) Énée lui, plus beau que tous les autres,
 s'avance pour l'accompagner, et leurs troupes se rejoignent.
 Ainsi, lorsque Apollon déserte la froide Lycie
 (...) d'une souple guirlande de feuillage,
 il retient ses cheveux flottants bien modelés, et y entremêle de l'or ;
 ses traits sonnent sur ses épaules. Tout aussi énergique marchait Énée,
 au noble visage resplendissant d'une extraordinaire beauté.)⁴⁷

⁴⁵ Vicars, *op. cit.* p. 98.

⁴⁶ *Ibid.* Voir *Énéide*, IV, v. 260.

⁴⁷ *Énéide* IV, v. 136-150.

Chez Vicars :

At last the queen comes forth with tendance great,
 Adorned with a *Tyrian* mantle neat,
 Most richly wrought, a golden quiver hangs
 Behinde her back, her haire ty'd up with spangs
 And knots of gold, buttons of beaten gold
 Her purple garments neatly clasp and hold:
 (...)
 But yet the first and fairest of them all,
 This hunting-game doth prince *Aeneas* call,
 Them to associate, make the train compleat:
 Like faire *Apollo* (...)
 His fragrant haire laid in a curious plate,
 He bindes with tender boughs, and wreaths with gold;
 At's back his quiver clattering shafts doth hold
 Lovely like him was (now) *Aeneas* pace,
 Such sparkling splendour shone from his faire face ...⁴⁸

Ce passage n'est pas sans évoquer la rhétorique développée à la même époque dans les masques de la cour caroléenne : la longue description des ornements qui parent les héros rappelle celles que l'on peut lire dans les éditions imprimées des masques⁴⁹. Il était d'ailleurs commun dans ces divertissements que les membres de la cour, et en particulier le roi et la reine, incarnent des divinités antiques.

Mais si la traduction de Vicars met en scène le passage central du livre IV comme un masque, c'est pour mieux dénoncer les illusions et la vanité d'un tel spectacle. Le terme de « show » revient plusieurs fois sous la plume de Vicars pour évoquer l'union de Didon et d'Enée, qui prend toutes les apparences d'un masque nuptial :

And first the air with nuptial Juno sweet
 Work wedlocke signes, conjugal fire and aire
 Show forth, and wood-nymphs loud their loves declare.⁵⁰

⁴⁸ Vicars, *op. cit.*, p. 92-93.

⁴⁹ Voir par exemple la description des ornements des nymphes dans *Chloridia*, masque élaboré par Ben Jonson en 1631, où figuraient la reine et ses dames de compagnie : « In the most eminent place of the bower sat the goddess Chloris accompanied with fourteen nymphs, their apparel white, embroidered with silver, trimmed at the shoulders with great leaves of greed embroidered with gold... ». *Court Masques. Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640*, éd. David Lindley, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 151-152.

⁵⁰ Vicars, *op. cit.*, p. 94.

Cependant, les « wedlocke signes » se révèlent nuls, et le « show » devient exposition impudique de la « faute » de Didon, comme l'indiquent les vers qui suivent immédiatement :

This day began first cause of death, of woe
 For neither future fame, nor present show
 Doth Dido move, nor to consulting came
 This surreptitious love, which she did name
 Wedlock, and under wedlocks name did hide
 This faulty fact...⁵¹

On pourrait ici lire le terme « faulty fact », non point tant en termes de la « faute » de Didon (« culpa » chez Virgile), que selon le sens premier de l'adjectif « faulty », c'est à dire « non valide »⁵². Il est possible que l'expression « faulty fact » recouvre en effet une allusion au fait que la reine Henriette-Marie n'avait pas été couronnée selon les rites anglicans, et certains allaient jusqu'à considérer l'union royale comme invalide⁵³. Une telle lecture est aussi suggérée par l'ajout du vers suivant, qui n'a pas son équivalent chez Virgile. Le commentaire « not to consulting came / this surreptitious love », qui semble bien être de la main de Vicars, peut être lu comme un écho de l'opposition qu'avait rencontré auprès des sujets protestants le choix d'Henriette-Marie comme épouse du roi.

Les stratégies déployées par Vicars sont donc les suivantes : réinterprétation de l'épisode selon la tradition spensérienne, surdétermination et récupération de l'imagerie virgilienne, ajouts, modifications à fins de parallèle avec la situation contemporaine, et référence intertextuelle aux autres écrits du traducteur. On notera que les allusions sont ici des plus discrètes, et dépendent de l'application d'une perspective interprétative précise, selon laquelle des détails clés du texte virgiliens se voient réinterprétés à la lumière du discours anti-catholique dont Vicars se fait par ailleurs le véhicule.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Oxford English Dictionary*, article « faulty ».

⁵³ Dolan, *op. cit.*, p. 99.

3. « A Royal Folio » : retraduction et encodage politique dans l' *Énéide* d'Ogilby (1654).

Lorsque John Ogilby publie, en 1654, sa version illustrée des œuvres de Virgile, les circonstances ont dramatiquement changé. Après la mort du roi en 1649 et la défaite finale du camp royaliste à la bataille de Worcester en 1651, les anciens membres de la cour sont dispersés, certains en exil auprès d'Henriette-Marie et de Charles II, d'autres en retrait dans leurs demeures de campagne. Ogilby lui-même, après avoir brièvement participé aux guerres civiles dans le camp royaliste, se retire à Cambridge, où, sous la direction du grammairien et pédagogue James Shirley, il complète son éducation classique. Jusqu'alors homme de théâtre⁵⁴, il commence alors une longue et fructueuse carrière de traducteur et d'éditeur des classiques antiques. Sa première traduction de l'*Énéide*, publiée en 1649, est suivie des traductions des *Fables* d'Esopé (1651), d'une seconde traduction des œuvres de Virgile (1654), puis de l'*Iliade* (1660) et de l'*Odyssée* (1669). Ogilby commentera lui-même le succès de son *Virgile* illustré de 1654 en ces mots :

...from a Mean Octavo, a Royal Folio Flourish'd, Adorn'd with Sculpture, and Illustrated with Annotations, Triumphant with the affixt Emblasons, Names, and Titles of a hundred Patrons, all bold Assertors in Vindication of the Work, which (what e're my Deserts) being Publish'd with that Magnificence and Splendor, appeared a new, and taking Beauty, the fairest that till then the English Presse ever boasted.⁵⁵

Bien qu'Ogilby soit d'origine modeste, il entretient depuis sa jeunesse des liens étroits avec les milieux de cour. Il y fait son apparition sous le règne de Jacques Ier comme danseur dans les masques organisés par le favori du roi, le duc de Buckingham. Un accident met fin à sa carrière de danseur, mais il a suffisamment attiré l'attention pour obtenir la protection de Lord Seymour, qui deviendra l'un des partisans les plus ardents de la cause royaliste⁵⁶. C'est à ce même Seymour, puis à sa famille, que sont dédiées les traductions de l'*Énéide* qui voient le jour en 1649 et en 1654. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le système de « souscription » établi par Ogilby pour financer son édition de 1654, et le lien qui s'en trouve

⁵⁴ Il est directeur du premier théâtre de Dublin jusqu'en 1642.

⁵⁵ Ogilby, préface d'*Africa* (1670), cité par Van Eerde, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶ Voir la biographie de Katherine Van Eerde, *op. cit.*, *passim*.

établi entre la traduction et le milieu aristocratique anglais ; on soulignera par ailleurs le fait que la décision même d'offrir une version illustrée et annotée d'un classique latin a des précédents dans la culture de cour. En effet, le titre pompeux et la mise en page des *Works of Publius Virgilius Maro, Translated, Adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations*, rappellent ceux de l'édition de 1632 des *Métamorphoses* de Sandys. En outre, la centaine d'illustrations qui « ornent » le volume d'Ogilby sont préparées, certaines par le graveur Wenceslaus Hollar, d'après des dessins de Franz Cleyn, artiste qui avait aussi fourni les illustrations des *Metamorphoses* de Sandys, et qui avait été associé de très près à la cour de Charles I^{er}. En reprenant une mise en page familière aux anciens membres de la cour, Ogilby offre donc un élément de continuité avec le passé ; on pourrait même dire que, par l'inclusion du nom et des blasons des différents commanditaires, le volume ouvre un espace de participation virtuelle à la culture associée à l'ancien ordre, en l'absence des cadres sociaux offerts sous la monarchie⁵⁷.

Enfin, les traductions de Virgile de 1649 et 1654 sont aussi à replacer dans le contexte du discours sur les « deux cultures » qui atteint son paroxysme au cours des années 1640. En effet, les milieux royalistes tendent à associer la traduction des classiques antiques à une entreprise de sauvetage d'un héritage culturel menacé par la populace ignare des « levellers ». C'est ainsi que, dès 1649, Ogilby note qu'il a composé sa traduction alors que l'Angleterre « retourne à sa barbarie d'autrefois » (« among a people returning to their Ancient Barbarity »)⁵⁸. Dans la lettre dédicace de sa traduction des *Fables* d'Esope (1651), il dénonce de même « les préjugés, la barbarie et l'ignorance » (« prejudice, barbarity and [...] ignorance ») de son temps⁵⁹. Les analyses d'Annabel Patterson consacrées aux versions des *Fables* d'Esope (1651) et des *Bucoliques* de Virgile (1654) ont déjà démontré comment la pratique de la traduction était indissociable chez Ogilby d'un encodage politique du texte traduit. On s'efforcera ici de montrer comment les modifications apportées au texte de 1649

⁵⁷ Voir Van Eerde, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸ Ogilby, « The Epistle dedicatory », *The Works of Publius Virgilius Maro*, Londres, 1649, sig. A3^r.

⁵⁹ Ogilby, « The Epistle dedicatory », *The Fables of Aesop Paraphras'd in Verse, and adorn'd with sculpture*, Londres, 1651, sig. A2^v.

dans le volume de 1654 témoignent d'une mise à jour politique de l'épopée, à interpréter selon les codes de la « perspective » royaliste.

On soulignera d'abord le fait que la traduction de l'*Énéide* publiée dans le volume de 1654 se distingue de celle de 1649 par une plus grande liberté envers le texte source. Le fait est à rapprocher à nouveau des milieux aristocratiques pour lesquels Ogilby traduit, et dans lequel se développe le goût pour la « nouvelle manière » de traduire Virgile théorisée par Denham deux années plus tard. Or comme ce dernier, Ogilby inclut à sa nouvelle traduction les « impressions » que la lecture de l'*Énéide* a pu créer dans son esprit. On peut observer une première instance d'élaboration de la traduction à fins d'allusion politique dans le passage de la scène de chasse qui a retenu notre attention ci-dessus. Après avoir décrit Énée et Didon dans toute leur splendeur, Virgile se livre à l'évocation de la chasse elle-même :

Ecce ferae saxi dejectae vertice caprae
decurrer jugis; alia de parte patentis
transmittunt cursu campos atque agmina cervi
puluverulenta fuga glomerat montisque relinquunt.

(ils aperçoivent des chèvres sauvages, délogées du sommet d'un rocher et dévalant le long des crêtes ; d'un autre côté, des cerfs traversent en courant les campagnes découvertes ; dans leur fuite, ils se forment en troupes poussiéreuses et quittent les montagnes.)⁶⁰

Le passage est rendu comme suit, dans les versions respectives de 1649 et de 1654 :

... behold ! They spide
Wild goats affrighted, running ore the cliffs;
On th'other hand, swift Dear put to their shifts
In a thick heard the open champaign take,
And lost in dusty flight the hills forsake.⁶¹

They might behold wild Goats, affrighted, scud
O're shelvie Rocks ; on th'other side appear,
In open Champain, Troops of routed Deer,
Who forc'd to quit their high-land Quarters, shroud
Their flying Body in a Dustie Cloud.⁶²

⁶⁰ *Énéide*, IV, v. 152-155.

⁶¹ Ogilby, *op. cit.* (1649) p. 79.

⁶² Ogilby, *op. cit.* (1654), p. 267.

Outre quelques ajustements métriques, on remarque surtout des modifications d'ordre lexical. D'une part, la description des chèvres sauvages est rendue, dans la seconde version, en termes notablement militaires. Ogilby reprend en effet la signification martiale du terme « agmen » lorsqu'il modifie sa première traduction, « thick heard », par « Troops », dont la fuite est évoquée en termes de déroute militaire : « routed Deer », « forc'd to quit their high-land Quarters ». On notera aussi que l'image du nuage de poussière entourant les colonnes en marche est un *topos* épique, qui vient ici élaborer considérablement la première traduction « lost in dusty flight ». Enfin, l'adoption de la périphrase « high-land Quarters », au lieu de « cliff », ouvre la possibilité d'une allusion à la campagne d'Écosse de 1650-1651, où Charles II avait remporté plusieurs victoires avant d'être finalement battu.

C'est ce retour de fortune qui pourrait être à l'origine d'un autre cas de développement du texte source visant à en souligner les connotations politiques possibles. En effet, dans le poème virgilien, la partie de chasse est interrompue par un orage :

Interea magno misceri murmure caelum
Incipit, insequitur commixta grandine nimbus

(Entre-temps, dans le ciel, un grondement intense
commence à retentir ; puis survient un nuage, mêlé de grêle.)⁶³

La traduction de 1649 est assez littérale, empruntant même au latin le terme « commixt » :

Mean-while high heaven with murmurs loud contends
And straight a showre, commixt with haile descends⁶⁴

On note cependant un glissement de sens lorsque le verbe « misceri », littéralement « se troubler », est rendu par « to contend with », où semble s'ajouter une dimension de conflit. Il se peut cependant que cette modification apparente soit moins de l'ordre de l'ajout que de la spécialisation du sens, puisque le verbe « misceo » est aussi employé en latin classique au sens de « fomentier des troubles », dans un contexte d'agitation politique⁶⁵. De

⁶³ *Énéide*, IV, v. 160-161.

⁶⁴ Ogilby, *op. cit.*, p. 267

⁶⁵ Voir Cicéron, *Catilinaires* : « ego nova quaedam misceri et concitari mala jam pridem videbam: moi, je voyais bien que quelques maux nouveaux se préparaient dans le trouble et l'agitation. » Cité par F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, 1937, article « misceo ».

même, le « murmur » désigne aussi typiquement le grondement de la foule en colère. Une telle association entre les roulements du tonnerre et le désordre civil est rendue explicite dans la version de 1654 :

When 'gainst Heaven's Peace loud murmuring clouds rebell
And, mix'd with Hail, a sudden Tempest fell.⁶⁶

L'ajout éloquent de « 'gainst Heaven's Peace » et le placement à la rime de « rebell » soulignent ainsi l'association, d'ailleurs lieu commun chez Virgile⁶⁷, entre le désordre des éléments et l'agitation civile, et invitent au parallèle avec la levée d'une armée populaire « rebelle » qui avait fini par causer la défaite royaliste en 1651.

Un second exemple d'allusion politique est fourni par l'évocation de *Fama*, monstre de la Renommée qui répand scandaleusement le bruit de l'union des deux personnages. Cette fois-ci, l'encodage se fait à travers l'appareil de notes marginales qui encadre le texte. En effet, sous couvert de parallèle avec Ovide, Ogilby reproduit en marge un passage de la traduction des *Métamorphoses* par Sandys, citation sans doute tirée de l'édition de 1632 dont on a vu qu'il s'était probablement inspiré. La note, qui remplit les deux tiers de la marge, s'ouvre sur un ton savant par la mention d'une concordance avec Ovide : « With this celebrated description may be conferr'd that of Ovid, *Met.* 12 »⁶⁸. Cependant, la description de la Maison de la Renommée à laquelle Ogilby renvoie son lecteur n'est pas sans échos politiques pour le lecteur du XVII^e siècle :

(...) *Hither the idle Vulgar come and go;
Millions of rumours wander to and fro;
Lyes mix'd with Truths, in words that vary still.
Of these, with News unknowing Ears some fill;
(...)*

⁶⁶ Ogilby, *op. cit.*, p. 267.

⁶⁷ Le passage le plus célèbre est celui d'*Énéide*, I, 148-153, où l'apparition de Neptune pour calmer les flots démontés est comparée à l'apaisement du tumulte de la foule par l'intervention d'un homme sage.

⁶⁸ Ogilby, *op. cit.*, p. 269.

*Here dwells (...)
New rais'd Sedition, secret Whisperings
Of unknown Authors, and of doubtfull things,
All done in Heaven, Earth, Ocean, fame surviues,
And through the ample World enquires of News. Mr. Sandys.⁶⁹*

Dans les éditions de 1626 ou 1632 de la traduction de Sandys, l'insistance sur les « News » (pour « sermonibus », ou comme développement de « inquit ») et l'association de l'adjectif à « sedition » (« New-raised Sedition » pour « seditio recens ») faisaient de l'évocation de la Renommée une occasion de dénoncer la confusion et les mensonges semés par le développement d'une « news culture »⁷⁰ friande de scandales politiques. La thématique est toujours pertinente dans les années 1650, et, tout en renforçant son appartenance à la culture de cour en se réclamant de la traduction de Sandys, Ogilby en exploite donc la capacité à offrir un commentaire politique implicite.

On ajoutera ici que la thématique de l'orage, ainsi que le personnage de *Fama*, sont tous deux des éléments familiers de l'imaginaire du masque de cour⁷¹. L'encodage de la (re)traduction se fait donc alors à plusieurs niveaux. Aux choix interprétatifs de la traduction elle-même se superposent en effet la surdétermination de termes clés (voir les « murmuring clouds » ci-dessus), l'allusion proprement dite à des événements ou phénomènes précis, l'utilisation de notes marginales pour orienter la lecture du texte traduit, la référence intertextuelle, et l'exploitation des traditions interprétatives associées à la culture de cour – en l'occurrence, l'imaginaire du masque.

Tous ces éléments semblent se combiner dans une courte note marginale, où Ogilby se livre à un commentaire à première vue assez insolite. En marge du passage où Virgile, évoquant les préparatifs d'Énée et de ses compagnons s'apprêtant à quitter Carthage, compare ces derniers à des fourmis au travail, Ogilby note : « (*r*) *Germanus* ingeniously observes, that as Bees resemble or rather are a Monarchical estate, Pitmires are a Popular. *Arist. Lib. I. de*

⁶⁹ *Ibid.* En italiques dans le texte. Voir Ovide, *Métamorphoses*, XII, v. 53-63.

⁷⁰ Selon le terme d'Alastair Bellany, *The Politics of Scandal in Early Modern England: News Culture and the Overbury Affair*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁷¹ On a déjà souligné la présence de *Fama* dans *The Masque of Queens* de Ben Jonson. La thématique de l'orage est reprise en 1631 dans le masque *Chloridia*, et en 1640 dans *Salmacida Spolia*.

Hist. Affirms they are (...) *without a Leader* »⁷². Une fois de plus, l'érudition recouvre une interprétation politique du passage : les fourmis sont à associer à un État républicain, par opposition aux abeilles qui vivent sous une forme de gouvernement monarchique. La mention des abeilles fait ici sans doute référence à la comparaison virgilienne qui fait pendant à celle ici commentée, c'est-à-dire le passage du livre I où Carthage en pleine construction est comparée à une ruche⁷³. Le départ d'Énée, qui fait de ses troupes des fourmis, se donne donc à lire comme un symbole de la fin de la monarchie, ici identifiée à Carthage à travers la comparaison aux abeilles. L'association entre les abeilles et la monarchie est d'ailleurs établie sans équivoque dans la traduction des *Géorgiques* composée par Thomas May en 1628. Dans ses « annotations » à la quatrième *Géorgique*, où est évoquée l'histoire d'Aristée et de ses abeilles, May renvoie son lecteur à la même source, le *De Historia Animalium* d'Aristote, avant de se livrer au commentaire suivant :

The King of the Bees (saith one) is usually spotted more than the rest, and of a forme more faire and beautifull. (...) Upon his forehead is a bright spot glittering in manner of a Diademe. He wants a sting, armed with nothing but majesty, and a wondrous obedience of the other Bees to him...⁷⁴

En 1654, une telle évocation de l'« obéissance merveilleuse » des abeilles à leur « roi » est bien sûr impensable. On rappellera aussi qu'entre-temps, la traduction de Vicars a proposé une interprétation tout autre de l'imagerie apiaire dans le contexte du livre IV de l'*Énéide*. Or il est probable qu'Ogilby a lu la traduction de Vicars, puisque, selon l'usage de l'époque, il s'est vraisemblablement appuyé sur les traductions précédentes de l'*Énéide* pour établir son propre texte⁷⁵. Au livre IV de sa traduction, la comparaison d'Énée à Apollon est en effet, chez lui aussi, l'occasion d'un parallèle entre la scène de chasse et les « shows » de la cour. Le texte de 1654 en offre une version plus éloquente encore : « Returning from cold *Lycia*, so appears / Phoebus, when he to native *Delus* goes / His Progress, and revives

⁷² Ogilby, *op. cit.*, p. 277.

⁷³ Voir ci-dessus et *Énéide*, I, v. 430-346.

⁷⁴ Thomas May, *Virgil's Georgicks Englished*, Londres, 1628, p. 140-141.

⁷⁵ En tous cas il est familier de la rhétorique développée par Vicars dans ses pamphlets. Le discours du moineau développé dans la fable « The Parliament of Birds » de son *Esope* de 1651 peut se lire comme une parodie du tract de Vicars, daté de 1641 et intitulé *England's Remembrancer (...) wherein is contained a briefe enumeration of all, or the most of Gods free favours and choice blessings multiplied on us since this Parliament first began*.

neglected Shows »⁷⁶. Ici encore, Ogilby développe considérablement la traduction de 1649, où, à la place de « goes / His Progress, and revives neglected Shows », il avait simplement rendu l'original « Apollo / instauratque Choros » (Apollon (...) organise les chœurs)⁷⁷ par « When (Phoebus his) Revells begins ». S'il y a donc évocation explicite de festivités royales telles que le « Progress », par exemple, la perspective est ici diamétralement opposée à celle de Vicars : il s'agit ici de restaurer les spectacles, non de les abolir. Là où Vicars avait fait de l'esthétique du masque une corruption à éviter, Ogilby, à travers la comparaison avec Phébus, divinité dont on a vu qu'elle était souvent associée au roi, évoque l'éventualité d'une restauration des splendeurs de la cour. Quant au raisonnement développé par Vicars sur la nature corruptrice de l'influence de la reine, il se trouve relégué par Ogilby au rang des « news » et autres mensonges de *Fama* signalés dans la note marginale correspondante.

La note sur les fourmis et les abeilles peut alors soutenir une interprétation supplémentaire. Selon les parallèles établis entre la ruche, Carthage, et la monarchie, on a vu que le départ d'Énée est présenté comme symbolisant la fin de la monarchie, et l'établissement d'un « état populaire » (« popular state »). Or dans un contexte virgilien, les abeilles sont aussi un symbole de renouveau : un des textes de Virgile les plus célèbres est en effet la fin de la quatrième *Géorgique*, où le berger Aristée assiste à la régénération de son essaim d'abeilles⁷⁸. Non moins célèbre en était au XVII^e siècle la tradition interprétative qui y lisait l'annonce optimiste d'une fin heureuse des guerres civiles romaines alors en cours, et de la restauration de l'ordre sous Auguste⁷⁹. Tout en évoquant la chute de la monarchie, l'image inscrit donc aussi en filigrane la possibilité d'une régénération future.

S'il est difficile de conclure avec certitude que ces échos entre les deux traductions soient le fait d'une réponse précise d'Ogilby au réseau allusions tissé par Vicars, il apparaît clairement que la retraduction offre, au-delà des allusions à des thèmes ou circonstances politiques précises, un terrain d'affrontement entre des modèles interprétatifs distincts. Ainsi,

⁷⁶ Ogilby, *op. cit.*, p. 267.

⁷⁷ *Énéide*, IV, v. 143-145.

⁷⁸ *Géorgiques*, IV, v. 555-558.

⁷⁹ Voir Patterson, *op. cit.*, et Andrew Wallace, « Placement, Gender, Pedagogy: Virgil's *Fourth Georgic* in Print », *Renaissance Quarterly* 56 (2003), p. 377-407.

John Vicars choisit la tradition spensérienne de lecture morale de l'épopée pour offrir une critique de l'esthétique de cour alors prévalente; vingt ans plus tard, après que les fastes de la cour ont fait place aux guerres civiles, Ogilby fait de sa traduction illustrée et annotée le lieu d'un encodage où se perpétuent les modèles d'interprétation anciennement pratiqués dans les masques de la cour caroléenne.

Par-delà le clivage esthétique et idéologique des « deux cultures », on observe donc une pratique similaire de la traduction libre à fins d'allusion politique. De la surdétermination des termes clés du texte source jusqu'à l'ajout significatif, en passant par l'exploitation de l'imaginaire virgilien et la référence intertextuelle, l'encodage de la traduction dépend bien, dans chaque cas, de l'adoption d'une « perspective » précise, définie par le traducteur par tout un jeu de références littéraires et extra-littéraires. Pour Vicars, la lecture anti-catholique de l'épisode repose sur la superposition de la tradition protestante d'interprétation de l'*Énéide* établie par Spenser au discours polémique qui entoure la reine catholique Henriette-Marie. Chez Ogilby, la « perspective » rejoint les codes établis par Fanshawe en 1649 lorsqu'il définissait les modalités de l'interprétation royaliste de la fiction de Guarini.

L'analyse comparée de ces traductions montre par ailleurs que, dans le cas de la traduction de 1654, on peut parler à juste titre de retraduction « active ». En effet, Ogilby se livre à une véritable réécriture de sa version de 1649 pour y inclure tout un réseau d'allusions, sans aucun doute destinées au lectorat royaliste de son *Virgile*. Il semble de plus que la retraduction ne soit pas simplement due aux bouleversements historiques, ou à la (re)définition de son lectorat. En effet, s'il est difficile de démontrer que la traduction d'Ogilby répond précisément à celle de Vicars, il n'en reste pas moins qu'elle procède à une réaffirmation de la lecture royaliste de l'épisode du livre IV, lecture que l'on voit remise en cause dans la traduction subversive de Vicars, ou par l'assimilation de Charles Ier à un Énée efféminé dont témoignent par exemple les remarques de Milton⁸⁰.

⁸⁰ On comparera ces stratégies à celles relevées par David Norbrook dans *Writing the Republic*, où il montre comment les réécritures royalistes de la *Pharsale* de Lucain, telle la traduction inachevée de Cowley,

Enfin, l'analyse de ces traductions invite à réexaminer le modèle herméneutique de la « perspective curieuse ». En effet, comme on a pu le voir, l'analogie avec l'anamorphose à miroirs semblait correspondre chez Fanshawe, à l'imposition d'un principe d'unification du sens. Il semble cependant que l'effort de « mise en ordre rationnel » ne suffise pas à réduire la multiplicité des détails et la complexité de la situation historique à une interprétation unique. Fanshawe lui-même indique les limites du « parallèle », lorsqu'il évoque la possibilité d'un mariage princier, sur le modèle de la tragicomédie de Guarini, comme l'une des solutions possibles à la crise :

whether by some happy Royal Marriage (as in this Pastorall, and the case of Savoy, to which it alludes) thereby uniting a miserably divided people in a publick joy ; or by such other wayes and means as it may have pleaser the Divine Providence to ordain for an end of our woe.⁸¹

Le fait que Fanshawe s'en remette ici à la Providence met bien en valeur la fragilité du modèle herméneutique du « parallèle ». Un an plus tard, la réédition de la traduction du *Pastor Fido* par l'imprimeur royaliste Humphrey Moseley vient à la fois confirmer la « perspective » royaliste du texte, et déstabiliser le modèle interprétatif proposé en 1647. En effet, la pastorale de Guarini est publiée avec d'autres traductions de Fanshawe, dont un « discours sur les guerres civiles romaines » mis en valeur en page de titre⁸². Quant aux vœux de Fanshawe quant à l'issue heureuse des troubles politiques, ils disparaissent tout simplement du discours liminaire.

Si les aléas de l'histoire mettent en péril la lecture « allégorique » des traductions selon un point de vue univoque, leurs conditions de parution forcent aussi parfois les traducteurs à l'ambiguïté. C'est ainsi que, comme Colin Burrow l'a relevé, l'encodage royaliste de la traduction d'Ogilby coexiste avec des allusions flatteuses à Cromwell comme nouveau Brutus, libérateur mythique de la république romaine opprimée par Tarquin le Superbe (« the avenger (...) of the opressed Commonwealth groaning under the Tyrannie of T.

correspondent à une volonté de contrer l'appropriation du texte classique par le discours républicain. Norbrook, *op. cit.*, p. 83 sq.

⁸¹ Fanshawe, *Pastor Fido*, p. 302-303.

⁸² Le titre complet de l'édition de 1648 est le suivant : *Il pastor fido: The faithful shepherd With an addition of divers other poems: concluding with a short discourse of the long civil wars of Rome.*

Superbus »⁸³). Au-delà de la récupération politique du texte virgilien, il semble bien que, loin d'établir un mode d'interprétation univoque, la pratique de l'allusion au sein des traductions puisse aussi contribuer à un véritable éclatement du sens, et à une transformation importante des modalités interprétatives de l'épopée virgilienne.

B. Du masque à la tragédie : variations génériques et transformation des modalités herméneutiques de l'épopée.

Le fait que l'Angleterre connaisse, entre 1632 et 1658, une phase « aiguë »⁸⁴ de retraductions du livre IV de l'*Énéide* invite à l'interrogation sur les décennies précédentes. Comment se fait-il en effet qu'aucune nouvelle traduction de l'*Énéide* n'ait paru entre les années 1570, époque de publication du volume complet de Phaer-Twyne, et la traduction de Vicars en 1632 ? Le contraste est frappant, d'autant plus si l'on considère, comme Cummings et Martindale, que le langage de la traduction de Phaer-Twyne, pourtant rééditée régulièrement, était déjà quelque peu archaïque au tout début du XVII^e siècle⁸⁵.

Un élément de réponse est sans doute à trouver dans la rhétorique de cour qui marque le règne de Charles I^{er}. En effet, selon l'argumentation d'un poème de Thomas Carew publié en 1632, « Answer on an Elegiac Letter », l'épopée, genre associé aux guerres et aux conquêtes, convient peu pour célébrer la *pax carolina* dont l'Angleterre est bénie :

Tourneyes, Masques, Theatres, better become
Our Halcyon days. What though the German Drum
Bellow for freedom and revenge ; the noyse
Concernes not us, nor should divert our joyes
(...)
Beleeve me friend, if their prevailing powers
Gaine them a calme securitie like ours
They'l hang their Arms up on the Olive bough
And dance, and revell then, as we doe now.⁸⁶

⁸³ Burrow montre comment Ogilby peut présenter, au sein d'une même page, une interprétation royaliste du texte et une annotation marginale qui reprend la rhétorique républicaine : « Brutus, the republican, is jeered at in the text (...) Ogilby's notes, though, are more cautious, and suggest that he was aware that Cromwell, frequently praised as a new Brutus, and no friend of kings, might cast an eye over the work ». Burrow, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁴ Selon la formule d'Yves Gambier, *op. cit.*, p. 416.

⁸⁵ Voir Robert Cummings et Charles Martindale, « Jonson's Virgil : Surrey and Phaer », *op. cit.*, p. 66-75.

⁸⁶ Thomas Carew, *Poems*, cité par Annabel Patterson, *op. cit.*, p. 150-151.

Par la comparaison avec les pays alors en guerre (« the German Drum »), Carew rejette le mode épique en faveur de la pastorale⁸⁷ et des genres théâtraux. Le poème ne va pas sans une certaine dose de flatterie, dans la mesure où il est composé à une époque où la politique étrangère attentiste de Charles Ier rencontre de nombreuses critiques⁸⁸. Cependant, l'association entre les genres de la pastorale et du masque et la célébration du pouvoir du roi, « our good King » est une caractéristique notable de la littérature de Cour pendant les règnes de Jacques Ier et de Charles Ier.

En effet, le peu de traductions de l'*Énéide* à paraître pendant cette période est sans doute à expliquer par le fait que les thématiques épiques sont systématiquement absorbées par les masques de cour, depuis les premiers divertissement de cour créés par Ben Jonson jusqu'aux masques de Townshend et Davenant dans les années 1640. Le genre s'établit en effet comme une alternative au mode épique, dont il revêt les fonctions politiques traditionnelles de panégyrique du pouvoir en place. Il semble donc que la multiplication des traductions tirées de l'*Énéide* dans les années 1640 et 1650 ne soit pas étrangère à la détérioration de la situation politique⁸⁹. On s'interrogera donc ici sur la transformation de la rhétorique des « halcyon days », et la remise en cause des modes d'interprétations qui lui sont associés, dont les retraductions successives du livre IV de l'*Énéide* peuvent ici être le lieu.

1. Le masque de cour, réécriture irénique de l'épopée

Une des caractéristiques les plus frappantes du masque de cour est son utilisation de l'imaginaire mythologique antique. Ainsi, selon l'usage codifié dans les masques de Ben Jonson⁹⁰, tout un appareil des dieux et déesses, ainsi que différents personnages homériques et

⁸⁷ La mention de « myrtle bowers (...) under secure shades » renvoie en effet à la première *Bucolique* de Virgile.

⁸⁸ Voir David Norbrook, *op. cit.*, p. 65 sqq.

⁸⁹ David Quint appelle à une certaine prudence quant à l'établissement d'une corrélation directe entre les circonstances politiques et la crise des genres littéraires, en soulignant qu'elle était déjà en germe dans les décennies précédentes (*Epic and Empire*, p. 269-324). Cependant, la rhétorique développée dans les poèmes de cour ici évoqués établit une relation directe entre modes génériques et situation politique.

⁹⁰ En particulier à travers les versions imprimées et copieusement annotées que Jonson fait publier dès les premiers masques.

virgiliens, est convoqué pour représenter, sur le mode allégorique, les vertus et les vices, ou encore les principes philosophiques autour desquels s'articule l'esthétique du masque.

Le monde virgilien joue un rôle de premier ordre dans l'imaginaire du masque : le temple de la renommée érigé par l'architecte Inigo Jones pour le *Masque of Queens* de 1609 abrite en effet une statue d'Enée. Plus particulièrement, les personnages et la thématique du livre IV de l'*Énéide* se retrouvent dans plusieurs des masques jacobéens et caroléens. Le monstre de la Renommée apparaît dans ce même *Masque of Queenes*, « telle que Virgile la décrit ». Dans le divertissement de 1618, *Pleasure Reconciled to Virtue*, la représentation des montagnes de l'Atlas est directement tirée du livre IV de l'*Énéide* : « The scene was the mount Atlas, who had his top ending in the figure of an old man, his head and beard all hoary and frost, as if his shoulders were covered with snow »⁹¹.

Par ailleurs, la rhétorique du masque exploite plusieurs lieux communs virgiliens. Le *topos* de l'orage fournit en particulier l'un des ressorts les plus fréquents des masques caroléens. C'est le cas par exemple du masque de 1640, *Salmacida Spolia*, écrit par Davenant, où la dissipation de l'orage figure le rétablissement de l'ordre politique par l'influence royale. C'est ainsi que l'explicite Davenant dans son commentaire : « The allusion is that his Majesty out of his mercy and clemency (...) seeks by all means to reduce tempestuous and turbulent natures into a sweet calm of civil concord »⁹². Davenant fait référence sans aucun doute au passage du livre premier de l'*Énéide*, lieu commun à l'époque, où Neptune calmant la tempête est comparé au dirigeant sage capable d'apaiser le désordre du peuple.⁹³

On soulignera ici la notion de « concorde ». Dans le contexte du masque de 1640, le terme désigne de toute évidence la paix civile ; il révèle cependant le principe néoplatonicien de la « discordia concors », ou concordance des forces discordantes, sur lequel le genre du masque est tout entier fondé. En effet, la structure même du masque met en scène un retour à

⁹¹ Jonson, *Pleasure Reconciled to Virtue*, dans *Court Masques*, op. cit., p. 117. Comparer avec Virgile, *Énéide* IV, v. 250-251 : « (Atlantis) / nix umeros infusa tegit ; tum flumina mento / praecipitant senis, et glacie riget horrida barba. (L'Atlas... / et couvert de neige déversée sur ses épaules ; des torrents dévalent / du menton du vieillard à la barbe raidie et hérissée de glace) »

⁹² *Court Masques*, op. cit., p. 202.

⁹³ *Énéide* I, 148-153.

l'ordre cosmique, moral et politique sous l'influence du bien souverain. Au-delà des variations du genre, le divertissement s'ouvre en effet communément par un « antimasque », où sont représentés les éléments discordants sous forme de monstres, animaux vils ou autres créatures maléfiques. Ces derniers sont chassés, ou pacifiés, par l'apparition de divinités le plus souvent interprétées par des membres de la noblesse, représentant les forces de l'harmonie qui viennent à bout des éléments de désordre de manière pacifique⁹⁴.

Or c'est en appliquant ce principe de « concorde » que plusieurs masques, en particulier ceux donnés dans les années 1630 pour la reine Henriette-Marie, semblent adapter la thématique du livre IV de l'*Énéide*. Un premier exemple en est *Chloridia*, masque de Ben Jonson donné à la cour en 1631, et où figure la reine Henriette-Marie. Dans ce divertissement, où l'antimasque met en scène une tempête, c'est Junon qui apparaît pour réconcilier les éléments discordants par la divine influence des Arts. En plus d'adapter le lieu commun à un personnage féminin, le masque procède alors à une réécriture irénique de la scène centrale du livre IV de l'*Énéide* : on se rappellera en effet que, dans l'œuvre virgilienne, Junon est de fait à l'origine de l'orage qui, en précipitant la passion de Didon, est autant cause de désordre politique que de malheur personnel.

Une seconde réécriture de la thématique du livre IV est visible dans le masque de 1632, *Tempe Restored*, par Aurelian Townshend et Inigo Jones. Dans ce masque commandé par la reine Henriette Marie en réponse aux accusations de légèreté morale dont la cour fait l'objet, l'élément de discorde est représenté par la magicienne Circé. Celle-ci, abandonnée par son ancien amant Tempe, finit par remettre ses pouvoirs à la Divine Beauté, incarnée par la reine, qui partage le pouvoir avec la Vertu Héroïque, rôle joué par le roi. On ne peut que souligner la parenté entre la trame du masque et les amours malheureuses de Didon et Enée. On peut aisément identifier Circé à Didon par son assimilation, dans la tradition allégorique, aux séductions de la chair.⁹⁵ Comme la reine de Carthage, elle est abandonnée par son amant, dont les facultés aliénées sont « restaurées » par une intervention divine. Cependant, là où

⁹⁴ Voir par exemple David Lindley, *Court Masques*, *op. cit.*, introduction.

⁹⁵ Voir Watkins, *op. cit.*, en particulier ch. 2 « Remembrances of Dido : Medieval and Renaissance Transformations of the *Aeneid* ».

Didon cédaît au désespoir et se donnait la mort, le masque remplace cette issue tragique par une résolution heureuse sur le mode de la conversion. Le masque reprend donc bien les éléments du livre IV, tout en les soumettant au principe néoplatonicien de la « discordia concors », éliminant dans le même mouvement les éléments plus obscurs de l'épopée virgilienne.

Au-delà de la reprise irénique des éléments épiques, les codes herméneutiques promus dans le masque de cour sont directement tirés de la tradition de lecture allégorique de l'épopée virgilienne. C'est ainsi que l'« allégorie » que Townshend développe dans la version imprimée de *Tempe Restored* s'inspire des interprétations néoplatonicienes de l'*Énéide*. L'association de Circé à la dissolution morale rappelle en effet la tradition allégorique associant Didon à la « libido ». Townshend reprend aussi la théorie des « deux Vénus », que l'on voit apparaître dans les commentaires du livre IV de l'*Énéide* dès le XII^e siècle, et que l'on retrouve chez les néoplatoniciens Ficin et Landino⁹⁶. Cependant, tout en reprenant les thèmes importants de la tradition interprétative de l'*Énéide*, le genre du masque opère une transformation importante des thématiques épiques, puisque le règne tout puissant de la « concorde » et de l'harmonie évacue le traditionnel combat allégorique.⁹⁷

Le modèle d'interprétation allégorique dont use le masque est lui-même remis en cause à mesure que la situation politique se détériore, et que la célébration de la « concorde » se fait plus artificielle. C'est ainsi que, dans le dernier masque caroléen, *Salmacida Spolia*, donné en 1640 dans un contexte de tensions politiques aiguës⁹⁸, le commentaire de Davenant n'est plus présenté comme une « allégorie » mais sous le titre : « the allusion ». Ainsi, le référent philosophique et métaphysique omniprésent dans les masques précédents est évacué pour laisser place à une interprétation purement historique et politique. Dans quelle mesure

⁹⁶ Cette théorie est reprise par l'humaniste florentin Cristoforo Landino dans une note marginale à son édition du livre IV de l'*Énéide*, dans le *Virgile* de 1497. Voir ci-dessus, Première partie, ch. 3, sections B et C.

⁹⁷ Chez Spenser comme chez Virgile, la soumission des forces discordantes se fait en effet par la confrontation, le combat et la mort : Didon se donne la mort, de même que dans le livre II de *Fairie Queene*, le « bower of bliss » d'Acrasia est détruit.

⁹⁸ Lindley note que ce masque lui-même réunissait des membres de différentes factions politiques, ce qui n'allait pas sans tensions. *Court Masques, op. cit.*, p. 269.

observe-t-on une telle transformation des codes interprétatifs dans les traductions de l'*Énéide* qui fleurissent pendant et après l'âge d'or du masque de cour ?

2. « Gathering Clouds from Tyre » : traduction et résurgence du genre épique.

Si la rhétorique des « Halcyon days » repose donc sur une évacuation du modèle guerrier représenté par l'épopée, la parution de traductions de l'*Énéide* dès les années 1630 ne peut que se lire comme une remise en cause plus ou moins explicite de la célébration irénique de la concorde royale.

Un premier exemple en est la traduction de Vicars publiée en 1632. Comme il a été démontré ci-dessus, la traduction du livre IV de l'*Énéide* présentée par Vicars peut se lire comme une critique acerbe de l'esthétique de Cour, et en particulier du genre du masque, comme une véritable perversion du pouvoir politique. Cependant, le fait que Vicars choisisse de produire une version complète de l'*Énéide* au moment même où la rhétorique de Cour évacue le genre épique en faveur des « masques et spectacles » n'est pas sans signification. Le frontispice de l'édition de 1632 souligne d'ailleurs le caractère proprement martial de l'épopée. Les personnages placés de part et d'autre d'un portique, selon la convention qui domine les éditions de classiques antiques⁹⁹, ne sont autres en effet que le héros Énée et son adversaire Turnus, armés de pied en cap sous le regard de leurs divinités tutélaires, Vénus et Junon¹⁰⁰. En offrant une nouvelle traduction de l'épopée complète – la première depuis 1573 – Vicars offre une double condamnation de l'esthétique du masque comme élément de corruption du pouvoir politique. En effet, outre les allusions relevées au livre IV, la réinsertion de l'épisode dans sa matrice épique associe la rhétorique même des « halcyon days » aux séductions de Carthage, emblème d'une paix malsaine et de la négligence des devoirs publics du prince.

⁹⁹ Voir par exemple les frontispices de l'édition latine des œuvres de Sénèque (Anvers, 1605) et sa traduction par Thomas Lodge (*The Workes both Morrell and Natural of Lucius Aennaes Seneca*, Londres, 1620).

¹⁰⁰ À titre de comparaison, les personnages qui paraissent au frontispice de l'édition de Phaer-Twyne (1573) sont Énée et Didon, en médaillon, encadrés de leurs déesses tutélaires. Voir le dossier iconographique en annexe.

Au fur et à mesure que la situation politique se détériore et que les « halcyon days » font place à la tourmente des guerres civiles, les poètes de cour adoptent à leur tour la veine épique. Ainsi, William Davenant, auteur de nombreux masques, se met à la composition de *Gondibert*, poème héroïque qu'il destine à devenir l'épopée anglaise par excellence. John Ogilby compose une épopée intitulée *Caroleis*, et Cowley se consacre à une traduction de la *Pharsale* de Lucain, intitulée *The Civil Warres*, ainsi qu'à une épopée biblique à connotations très royalistes intitulée *Davideis*¹⁰¹. Dans le cas des traductions de la *Pharsale* de Lucain, David Norbrook a montré comment les versions royalistes sont issues d'un désir de récupérer un poème qui nourrit le discours républicain depuis les années 1620¹⁰². En ce qui concerne les traductions de l'*Énéide* ici à l'étude, il semble plutôt que la traduction participe à une remise en cause progressive des modèles esthétiques et interprétatifs dominants à la cour de Charles Ier.

Un exemple frappant en est fourni par la traduction de Richard Fanshawe, « The Loves of Dido and Aeneas », qui paraît en 1648 au sein de la seconde édition de la traduction du *Pastor Fido*. On rappellera ici que le discours développé par Fanshawe une année auparavant, lors de la première édition, soulignait la pertinence du genre tragicomique selon lequel les désordres publics étaient résolus par un mariage princier. L'éloge de ce genre dramatique en vogue à la cour tout au long des années 1630 est lui-même à replacer dans le contexte de la rhétorique de cour, selon laquelle la tragicomédie, genre plus civilisé que la tragédie, était plus adapté au règne pacifique de Charles Ier. Comme le genre du masque, la tragicomédie repose en effet sur un modèle de résolution pacifique des conflits, par l'intervention d'un *deus ex machina* ou lors d'une scène de reconnaissance inattendue. Or en ajoutant à son édition une version du livre IV de l'*Énéide*, Fanshawe offre l'exemple sans doute le plus fameux de l'échec d'un mariage princier, alors que ce même élément (« some happy Royal Marriage ») était présenté en 1647 comme une solution possible à la crise

¹⁰¹ Cowley établit en effet dans sa préface un parallèle assez explicite entre le jeune David détrôné par Saul et Charles II alors en exil en Europe.

¹⁰² Norbrook, *op. cit.*, p. 83 sqq.

politique. Quant à la traduction elle-même, elle se caractérise par une ambiguïté générique notable.

Le choix du mètre est significatif. Contrairement à l'usage établi du décasyllabe rimé (ou le bien nommé « heroic couplet ») pour traduire l'épopée, Fanshawe se tourne vers le modèle de la « Spenserian stanza », système de strophes établi par Spenser dans *The Faerie Queene*. Le choix n'est pas complètement insolite. En 1628, William Latham avait adopté le même système métrique pour sa traduction des *Bucoliques* de Virgile. Selon lui, le mètre se justifiait par le fait que Spenser avait lui-même traduit un fragment alors attribué à Virgile, « Virgil's Gnat »¹⁰³. En reprenant ce modèle métrique, Latham entendait contribuer à une traduction du corpus virgilien selon la tradition poétique spensérienne. Il se peut que Fanshawe se soit inspiré de ce précédent. Cependant, en 1648, Spenser est surtout connu pour ses archaïsmes, et généralement considéré comme le précurseur désormais un peu désuet du genre de la « romance ». Au croisement du roman de chevalerie, de la pastorale et de l'épopée, ce genre connaît un succès certain tout au long du règne caroléen¹⁰⁴. Le choix d'un mètre renvoyant à ce genre hybride où le monde arcadien côtoie les thèmes épiques à valeur politique, Fanshawe inscrit sa traduction sous le signe de l'ambiguïté générique.

Dans son analyse d'un poème publié dans le même volume, « An Ode upon occasion of his Majesty's proclamation... Commanding the Gentry to reside upon their Estates in the Country », Annabel Patterson a montré comment la rhétorique de la pastorale, apparemment adoptée par Fanshawe, est de fait sous-tendue par l'imaginaire héroïque¹⁰⁵. De même, sa traduction du livre IV est marquée par une oscillation constante entre les codes poétiques de la poésie de cour et une thématique plus spécifiquement épique. En effet, en présentant l'épisode sous le signe des « amours de Didon et Enée », Fanshawe exploite le goût précieux pour l'évocation des subtilités de l'amour. De même que sa traduction du *Pastor Fido*

¹⁰³ Il s'agit de la traduction d'un court poème intitulé *Culex* alors attribué à Virgile.

¹⁰⁴ Lois Potter note d'ailleurs comment, dans les poèmes de circonstance « On the Danger His Majesty (being Prince), escaped » et « To the Queen, Occasioned upon Sight of her Majesty's Picture », le poète de cour Waller exploite ces ambiguïtés génériques en réécrivant des lieux communs tirés de l'*Énéide* selon les modes de la « romance » (*op. cit.*, p. 78).

¹⁰⁵ Patterson, *op. cit.*, p. 148 sqq.

représentait un véritable « manuel du discours amoureux »¹⁰⁶, « The Loves of Dido and Aeneas » développent à plaisir la thématique amoureuse. La passion de Didon est évoquée en termes de « care », « am'rous fire », « am'rous flame », etc. De nombreux épithètes et « conceits » sont ajoutés, à nouveau selon la mode précieuse. C'est un Mercure « à la voix d'argent » et « aux cheveux d'or » qui apparaît à Énée (« so silver-voyc'd, so golden hayr'd »)¹⁰⁷, la pluie est transformée en « pleurs » des pléiades (« Pleiades do weep ») et les nymphes « pleurent à flots » « weepe with all their Streames »¹⁰⁸. Les ajouts pratiqués par Fanshawe envers le texte virgilien font d'ailleurs écho au monde de la pastorale. Ainsi, les plaines sablonneuses où se pose Mercure se transforment en pâturages, ou « Sheep-coates »¹⁰⁹. Enfin, lorsque Anna évoque les dangers que Didon pourrait courir en refusant un mariage avec Énée, c'est en termes familiers au genre : « What speake I of the bloodier ire / A Wolfe turn'd Brother breaths, and gathering Clouds from Tyre ? »¹¹⁰. Si le réseau métaphorique introduit par Fanshawe appartient bien au monde de la pastorale, les images qu'il ajoute au texte virgilien n'en sont pas moins ambiguës. On se souviendra par exemple comment, dans la préface de 1647, le sanglier était associé à la guerre civile (« the sword »). De même, les « pâturages » sont évoqués alors même qu'ils font place à des citadelles :

[Mercury] Landing where the Sheep-coates lately were,
Sees how Aeneas doth the workes survey,
Here building Towers, and altring Turrets there...¹¹¹

Enfin, si les métaphores de l'orage et du loup ont leur place dans le monde arcadien, l'évocation d'une tempête n'en rappelle pas moins l'interprétation politique qui lui est habituellement associée. Quant au « loup » et sa « colère sanguinaire », ils prennent, dans ce contexte, une signification hobbesienne avant la lettre.¹¹²

¹⁰⁶ Cottegnies, « La traduction anglaise du *Pastor Fido* », *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁷ Fanshawe, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 41 et 45 respectivement.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 49.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 40.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 49.

¹¹² La formule « l'homme est un loup pour l'homme » est formulée dans le *Léviathan* de Hobbes, qui paraît en 1651. Hobbes reprend lui-même un lieu commun de la pensée stoïcienne.

Si Fanshawe présente donc les poèmes qui accompagnent le *Pastor Fido* dans l'édition de 1648 comme ses « jeunes frères », il semble que leur rôle consiste moins à compléter la pastorale qu'à tempérer l'optimisme dont témoignait l'édition précédente. En mettant en scène l'intrusion des thématiques épiques dans un monde tragicomique, Fanshawe contribue donc à l'effritement d'une rhétorique de cour caractérisée par le rejet du mode épique.

La traduction d'Ogilby est aussi le lieu d'une transformation des codes interprétatifs associés au masque de cour. En effet, même si Ogilby reprend très explicitement la thématique du masque, et appelle à une « restauration » orphique du monde caroléen¹¹³, il n'en appelle pas moins à la réinterprétation des sources virgiliennes. Ainsi, loin de mettre en scène un monde idéal où les orages sont dissipés par la divinité, les allusions pratiquées par Ogilby dans sa traduction du livre IV de l'*Énéide* font la place aux échecs du camp royaliste. On a vu en effet comment les écarts de traduction qui caractérisent la scène de chasse peuvent s'expliquer par une allusion à la campagne d'Écosse, où le camp royaliste avait subi sa défaite définitive.

En plus de rétablir les éléments plus sombres de l'épisode virgilien qui tendaient à être effacés dans les réécritures de Jonson ou Townshend¹¹⁴, la traduction d'Ogilby insiste sur une lecture martiale de l'épopée. En resituant l'épisode dans son contexte épique, et l'*Énéide* elle-même dans le corpus virgilien, il semble en effet qu'Ogilby adopte l'interprétation traditionnelle, héritée des commentaires antiques et humanistes, selon lesquels l'épopée a pour objet la difficile progression du héros vers le souverain bien. C'est ce que note Annabel Patterson lorsqu'elle évoque la possibilité d'un lien entre la parution du Virgile de 1654 et celle d'une traduction française des œuvres du poète par Michel de Marolles, parue en

¹¹³ Selon la comparaison d'Enée à Orphée qui « restaure » les festivités tombées en désuétude : « revives Neglected Showes ».

¹¹⁴ Alors que, dans *Chloridia*, Junon et Iris sont mises en scène comme des forces harmonieuses qui calment la tempête et président à la restauration de l'ordre, on se souviendra que chez Virgile, c'est Junon elle-même qui, en provoquant l'orage au cours duquel s'unissent Didon et Énée, précipite la chute de Didon. De même, contrairement à la thématique du masque de 1618 *Pleasure Rec onciled to Virtue*, l'épisode du livre IV représente la mise en scène tragique de l'impossible « réconciliation » du plaisir et de la vertu.

1649¹¹⁵. Dans ce volume, publié en l'honneur du jeune roi Louis XIV nouvellement couronné après les années troubles de la Fronde, Marolles avait placé l'*Énéide* en premier, comme pour célébrer la victoire du roi, nouvel Énée vainqueur de Turnus¹¹⁶. Par contraste, comme le souligne Patterson, Ogilby choisit de garder la progression traditionnelle des *Géorgiques* à l'*Énéide*, sans doute pour évoquer une restauration future de la monarchie, de même que Marolles la célèbre dans sa traduction. Ainsi, si Ogilby appelle de ses vœux une « restauration » de l'ordre royal¹¹⁷, ses modalités n'ont rien à voir avec celles que célèbrent les masques de Cour. En proposant une lecture politique de l'épopée, Ogilby établit en effet un « parallèle » entre le héros virgilien et le destin de l'Angleterre, pays affligé par les tempêtes des désordres civils et les échecs politiques, et progressant malgré tout vers une restauration telle que celle que la France vient de connaître. Ogilby substitue donc le paradigme épique de la purification par la douleur aux mises en scène d'une pacification miraculeuse du pays sous l'influence néoplatonicienne du couple royal, ou par l'intervention d'un *deus ex machina*¹¹⁸.

Les traductions du livre IV de l'*Énéide* témoignent donc d'un déplacement important dans les modalités interprétatives de l'épisode. Alors que l'épisode avait été récupéré pour établir l'esthétique du masque et de ses fonctions politiques, les traducteurs procèdent à une réappropriation spécifiquement épique du livre IV. Outre un retour à la source virgilienne, ce phénomène révèle la crise profonde du modèle interprétatif néoplatonicien que le genre du Masque appliquait à l'épopée virgilienne. On peut en entendre un écho des plus éloquents dans la traduction du livre IV de l'*Énéide* par John Denham, lors de la complainte de Didon où la reine de Carthage remet en cause la justice des dieux. Virgile écrit en effet :

¹¹⁵ Patterson, *op. cit.*, p. 181.

¹¹⁶ L'*Énéide* se clôt en effet sur le combat singulier entre Énée et son rival Turnus, à l'issue duquel Énée gagne la domination sur les terres du Latium, emplacement de la future Rome.

¹¹⁷ Restauration à laquelle l'image des abeilles fait aussi allusion : on se souviendra en effet que, dans la quatrième *Géorgique*, la régénération de l'essaim d'abeilles d'Aristée était considérée comme un symbole du retour à l'ordre et à la prospérité sous Auguste.

¹¹⁸ On notera ici que le refus du merveilleux mythique est un des éléments majeurs du modèle épique que propose Davenant, élément qui contraste fortement avec ses propres mises en scènes dans les masques de Cour.

Quae quibus anteferam ? Iam iam nec maxuma Iuno,
nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis
Nusquam tuta fides.

(Que vouloir encore de pire ? Et maintenant, la puissante Junon
et son père Saturne ne nous regardent plus d'un œil équitable.
Nulle part il n'y a de garantie pour la bonne foi.)¹¹⁹

Denham, pour sa part, se livre à un ajout révélateur :

Where shall I complain ? can Mighty Jove
Or Juno such Impieties approve ?
The just Astrea sure is fled to Hell,
No more on Earth, nor Heaven itself will dwell.¹²⁰

La mention d'Astrée est sans doute une allusion à la quatrième *Bucolique*, où Virgile fait l'éloge du règne d'Auguste en termes du retour d'Astrée, étoile qui présidait à l'« âge d'or » originel¹²¹. L'image évoque aussi l'imaginaire néoplatonicien de la fin du XVI^e siècle, où Astrée, souvent assimilée à la reine Élisabeth, représentait le principe d'harmonie cosmique et politique qui caractérisait l'« âge d'or » élisabéthain¹²². Or cette thématique est tout aussi présente dans le masque de Cour : *The Golden Age Restored*, masque de Ben Jonson interprété en 1616, mettait en scène une Astrée qui ne voulait plus quitter la terre, et désirait faire de l'Angleterre son séjour de prédilection¹²³. Comme dans la plupart des masques de Jonson, il s'agit d'articuler le panégyrique royal en termes d'harmonie cosmique, selon les théories néoplatoniciennes dont l'âge est fêré¹²⁴. En déplorant la disparition d'Astrée, non seulement Denham pleure la fin de l'« âge d'or » caroléen, mais il évoque en outre l'impossibilité d'une lecture du monde (y compris le monde politique) selon le principe néoplatonicien de la « discordia concors », résolution harmonieuse des forces contraires.

¹¹⁹ *Énéide* IV, v. 371-373.

¹²⁰ Denham, *op. cit.*, p. 184, v. 86-89.

¹²¹ Virgile, *Bucoliques*, IV, v. 6. Il se peut que l'interpolation ait pour origine le fait que Virgile mentionne Saturne dans les deux cas.

¹²² Voir par exemple Frances Yates, *Astraea : the imperial theme in the XVIth century*, Londres, Routledge and K. Paul, 1975.

¹²³ Ben Jonson, *The Golden Age Restored, in Court Masques*, *op. cit.*, p. 102-108.

¹²⁴ On notera aussi qu'Astrée représentait aussi la Justice, dans une alliance significative de l'harmonie du monde et de l'ordre politique.

3. « The passion of Dido » : de l'allégorie à la *mimesis* aristotélicienne.

La transformation des modalités interprétatives de l'épopée virgilienne se donne à voir dans une troisième forme de la réécriture de l'épisode. En effet, on observe chez les traducteurs de la première moitié du XVII^e siècle une tendance à isoler le livre IV du reste de l'épopée. C'est ainsi que la traduction de Fanshawe « On the Loves of Dido and Aeneas » (1648) fait écho au « Dido and Aeneas » de Stapylton (1634) ; le titre sera repris par Howard lorsqu'il publie sa traduction comme « The Fourth Book of Virgill. Of the Loves of Dido and Aeneas ». Quant à Waller et Denham, ils publient tous deux leur traduction de l'épisode sous le titre *The Passion of Dido for Aeneas*.

On remarquera d'abord la mise en valeur du personnage de Didon qu'indiquent de tels titres. Il ne s'agit plus de présenter au lecteur un miroir des tentations dont le héros doit se défaire, mais une représentation de la passion amoureuse dont Didon est victime. C'est ce qu'indique explicitement Waller, lorsqu'en guise de *captatio benevolentiae*, il déclare en préface de la traduction de 1658 : « This Fourth Book, describing only her passion, deep sense of ingratitude, and death, has always been esteemed the best piece of the best of poets ».¹²⁵ La lecture de l'épisode en termes de « passion » de Didon domine aussi la traduction composée dans les années 1640 ou 1650 par le dramaturge Robert Howard. Bien que son titre ne soit pas aussi révélateur que celui de Waller, il traduit cependant assez systématiquement les références à l'amour par le terme « passion ». C'est en ces termes que le monstre de la Renommée représente les héros, « rul'd now by lust / the winter spent in passions too unjust »¹²⁶. Quelques lignes plus loin, Howard se livre à une expansion significative de l'original dans le même sens. Ainsi, là où Virgile évoque les « amants oublieux de leur renommée » (« oblitos famae melioris amantes »), Howard écrit pour sa part : « ... passion's flame / Had in the Lovers burnt the thoughts of Fame »¹²⁷. Si le terme de « passion » désigne

¹²⁵ Waller, *The Passion of Dido for Aeneas*, « The Argument », dans *Minor Poets of the Caroline Period*, éd. George Saintsbury, Oxford, Clarendon Press, 1968 [1905], vol 2, p. 249.

¹²⁶ Comparer à *Énéide* IV, v. 193-194 : « nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere / regnorum immemores turpique cupidine captos (maintenant, ils jouissent ensemble du long hiver, dans le luxe, / oublieux de leurs royaumes et prisonniers d'une passion honteuse) ».

¹²⁷ *Énéide*, IV, v. 221.

d'abord l'union de Didon et d'Énée, il est cependant associé plus particulièrement à Didon dans la seconde partie de l'épisode¹²⁸. Ainsi, lorsque Énée délibère sur les moyens de mettre fin à « des amours si intenses » (« tantos... amores »)¹²⁹, Howard détourne le qualificatif pour l'appliquer à Didon : « how venture to relate / This change to her that was so passionate ? »¹³⁰. Howard semble ici doter la reine de Carthage d'une nouvelle épithète homérique. Le terme de « passion » revient en effet sans cesse : « passion so excites / The wretched Queen... » ; « At length she spoke, to height of passion rais'd » ; « I beg but time my passions to reprieve » ; « storms of anger with her passion rose », etc. Dans un dernier ajout au texte virgilien, c'est encore la « passion » qui est identifiée comme la cause première de son malheur. Virgile justifie en effet l'intervention de la déesse Iris par le fait que Didon ne meurt pas de cause naturelle, mais qu'« elle partait avant le terme, malheureuse, brûlant d'une fureur subite (sed misera ante diem, subitoque accensa furore) ». Chez Howard, les lignes suscitent le commentaire suivant : « Love's passion was alone her fate and crime »¹³¹.

L'insistance de Howard sur la passion amoureuse résulte en une certaine oblitération des nuances de l'original ; le même terme recouvre en effet tout le champ sémantique virgilien de l'amour¹³². On notera ici le contraste avec la traduction de Fanshawe, ou la version du texte par Godolphin composée dans les années 1640 et publiée par Waller en 1658. Chez ces derniers, l'évocation des amours de Didon donnait lieu au déploiement de toute la panoplie du vocabulaire amoureux. Didon était en proie au « souci » (« care ») et aux « ardeurs » de l'amour (« ardour », « ardent love », « am'rous fire », « rising flames »), ou encore blessée par la « flèche d'or » (« golden dart ») de Vénus¹³³. L'évocation de la progression de l'amour dans toute sa subtilité répondait ici sans aucun doute aux conventions de la littérature précieuse, telles que représentées dans les pastorales dramatiques ou dans les

¹²⁸ On notera en effet que Robert Howard emploie pour Énée les termes de « grief », « cares », ou « troubles », mais jamais celui de « passion ».

¹²⁹ *Énéide*, IV, v. 492.

¹³⁰ Howard, *Poems on severall occasions*. Londres, 1696 [1660], p. 152.

¹³¹ Howard, *op. cit.*, p. 168.

¹³² Howard traduit par « passion » et ses dérivés les termes suivants : « cupido », « amor », « accensa », « demens », « furor », « furias », « curae », « ira », etc.

¹³³ Godolphin, *op. cit.*, v. 111. ; Fanshawe, *op. cit.*, p. 41, v. 82 et p. 60, v. 630 respectivement.

« romans » précieux importés de France. Tel n'est pas le cas ici. Il semblerait en effet que l'inscription de l'épisode tout entier sous le signe de la « passion » renvoie plutôt au genre de la tragédie aristotélicienne.

De fait, plusieurs traducteurs des « amours de Didon » présentent plus ou moins explicitement l'épisode selon les codes génériques de la tragédie. Ainsi, le frontispice de la traduction de Stapylton représente une Didon mourante, dans un décor qui ne va pas sans évoquer une scène de théâtre. Le poème liminaire qui fait pendant à l'illustration a d'ailleurs des accents de prologue de tragédie :

Here wounded by her owne hand *Dido* lyes
There with conspiring Winds *Aeneas* flies.
Is *faith* so fraile ? Or can no *private* care
Or friendship stand with *Empire* ? This great paire,
Two bodies that one soule did lately grace
Now *th'Earth* and *Seas*, ev'n life and death divide
(...)
What mov'd these *Princes* to their *fates* ? behold
A Cypress-garland and a Crowne of gold.¹³⁴

La lecture tragique de l'épisode n'est pas chose nouvelle : Virgile lui-même joue avec les genres littéraires lorsqu'il compare la fureur de Didon à celles d'Oreste et de Médée, qu'il évoque en référence directe à la tragédie grecque¹³⁵. Or ce lien générique, implicite chez Virgile, est largement exploité par plusieurs traducteurs. Comme on peut s'y attendre, le passage de la mort de Didon en offre l'exemple le plus frappant. Ainsi, lorsque Edmund Waller reprend et complète la traduction de l'épisode par Sidney Godolphin, il donne à la mort de Didon un caractère distinctement théâtral. En effet, les derniers mots de Didon sont présentés, chez Virgile, comme un long monologue :

...incubuitque toro, dixitque nouissima uerba :
« Dulces exuuiæ, dum fata deusque sinebant,
accipite hanc animam, meque his exsoluite curis.
Vixi, et, quem dederat cursum fortuna, peregi,
(...)
Dixit, et, os impressa toro, « Moriemur inultæ,
Sed moriamur » ait.

¹³⁴ Stapylton, *op. cit.*, « The Frontispice ».

¹³⁵ Voir *Énéide* IV, v. 468- 473 et v. 601.

(puis, elle se jette sur la couche et énonce ces ultimes paroles :
 Reliques douces, tant que le voulurent les destins et la divinité,
 accueillez mon âme et délivrez-moi de mes souffrances.
 J'ai vécu, et achevé le parcours que m'avait accordé la Fortune ;
 (...)
 Elle dit, et pressant ses lèvres sur le lit : « Nous mourrons invengée
 Mais mourons »)¹³⁶

Waller ajoute au contraire des éléments de narration qui peuvent se lire comme autant de didascalies :

Dear reliques, saies she, while the powers above
 Were so content (...)
 But now my sad reproaches ; at that word
 She mounts the Pile, and draws the shining sword.
 What 'tis to live, enough saies she I know
 (...)
 Then lifting up her hands to strike, shall I
 Dye unreveng'd she saies, however dy.¹³⁷

Chez Waller, le monologue est interrompu d'incises (« saies she »), soulignées par la mise en page : en effet, après l'ajout « at that word she mounts the Pile », l'édition de 1658 met la ligne suivante en retrait, comme pour indiquer la reprise de parole du personnage. Par ailleurs, l'évocation du lit nuptial sur lequel la Didon virgilienne se donne la mort est remplacée par l'épée, dont Waller use comme d'un accessoire de scène. Alors que chez Virgile, Didon « se jette sur sa couche » et « presse ses lèvres sur le lit », Waller lui fait « brandir l'épée étincelante » et « lever les mains pour frapper ». Plus loin, la sœur de Didon, Anna, qui déplore la mort de sa sœur, se voit attribuer le commentaire suivant : « these altars drest, for such a tragedy ? »¹³⁸.

La mise en scène de l'épisode comme une tragédie est tout aussi marquante dans la traduction de James Harrington publiée en 1659. Bien que Harrington ne sépare pas le livre IV du reste de l'épopée, et qu'il refuse de comparer Didon aux héros tragiques invoqués par

¹³⁶ *Énéide* IV, v. 455-460.

¹³⁷ Waller, *The Passion of Dido for Aeneas* (n. p.).

¹³⁸ Comparer à Virgile, *Énéide* IV, v. 676 : « Hoc rogus iste mihi, hoc ignes araeque parabant ? (Voilà ce que me préparaient ce bûcher, ces flammes et ces autels ?) ». Didon avait en effet fait préparer un bûcher sur lequel elle prétendait brûler tous les souvenirs qu'elle avait gardé d'Énée, en particulier le lit nuptial et l'épée avec laquelle elle se donne la mort.

Virgile¹³⁹, il n'en recourt pas moins aux codes génériques de la tragédie. Ainsi, dans sa diatribe finale contre Énée, Didon s'écrie : « Ponder in the Tragedy, which thou / Shalt see... »¹⁴⁰. De même, dans une réécriture assez maladroite d'un lieu commun épique, le lever d'Aurore aux habits de safran et de pourpre, Harrington transforme l'image en présage ironique de la catastrophe tragique : « Meanwhile, the morning shew'd herself in red / So deep, as if she had not blush'd but bled »¹⁴¹. Enfin, la mort de Didon est l'occasion d'écarts de traduction similaires à ceux observés chez Waller. En effet, le vers sur lequel la reine de Carthage se donne la mort : « Sic, sic juvat ire sub umbras (Oui, c'est ainsi que je veux rejoindre les ombres) » est rendu par un très dramatique « As this – or this – thus thus to sleep, to greet / Silent Elyzium, and the Ghosts is sweet », où la répétition de « this » et « thus » porte le lecteur à imaginer Didon en train de se frapper de son épée.

Plusieurs explications se présentent pour rendre compte de cette transformation de l'épisode en tragédie. Une première cause serait de nature circonstancielle. Alors que les théâtres sont fermés depuis 1642 et que se répand le phénomène du « closet drama », théâtre plutôt destiné à la lecture qu'à la représentation, l'exploitation des potentialités tragiques de l'épisode présentes chez Virgile peut se comprendre comme un transfert du mode dramatique au domaine de la traduction. La traduction du classique virgilien, surtout lorsqu'elle est accompagnée d'illustrations, deviendrait alors une extension des genres dramatiques, et un substitut au monde théâtral interdit pendant les années de l'interrègne.

Cependant, il semble que, compte tenu de la fortune littéraire et herméneutique du livre IV pendant les années caroléennes, la variation générique révèle également une véritable métamorphose des modalités d'interprétation de l'épopée virgilienne. Ces lectures tragiques de l'épisode ne font en effet qu'accentuer la crise de la rhétorique de cour et son adoption de

¹³⁹ Il publie ensemble les livres III, IV, et IV de l'*Énéide*. Dans son poème liminaire « The Translator to the Author », il compte la comparaison au nombre des erreurs de *decorum* commises par Virgile : « Like Pentheus, mad Orestes, never shall / I shew her overt passion ». « The translator to the Author », *Virgil's Aeneis*, *op. cit.*, sig. A5^v.

¹⁴⁰ Harrington semble avoir un sens aigu des codes génériques : il note en effet, non sans ironie, comment Énée a pu séduire Didon par son « heroic verse ». Harrington, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴¹ Harrington, *op. cit.*, p. 39. Comparer à Virgile, *Énéide* IV, v. 584-585 : « Et iam prima nouo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile. (Et déjà sur la terre se répandait la lumière / d'une nouvelle Aurore, qui délaissait le lit doré de Tithon) ».

l'esthétique de la concorde issue des théories néoplatoniciennes. Plus encore, l'encodage tragique de l'épopée virgilienne indique un déplacement du modèle d'interprétation platonicien hérité de la tradition antique et humaniste en faveur d'une lecture aristotélicienne de l'épopée. Comme Paul Hammond a pu le souligner, la réécriture de l'épopée sous la forme du masque de Cour répond à un principe de représentation et d'interprétation fondamentalement platonicien :

The court masque is therefore perhaps the only form of drama (...) which relies upon a Platonic rather than an Aristotelian theory of dramatic effect. The drama in which one collaborates is thus a temporarily achieved articulation of the ideal which (were it not for the imperfections of human nature) one would act out all the time.¹⁴²

Or au cours des années 1650, on assiste en Europe à un renouveau des théories aristotéliciennes de la poésie¹⁴³. C'est ainsi que le discours sur l'épopée développé par Davenant dans son *Discourse upon Gondibert, A Heroic Poem*, reprend la théorie aristotélicienne de la *mimesis*, ou représentation de la nature, qui représente l'objet fondamental de toute poésie. Ainsi, reprenant le parallèle horacien entre la poésie et la peinture, Davenant se donne pour objet la représentation des passions humaines : « Painters are no more then Historians, when they draw eminent persons (...) but when, by assembling divers figures in a larger volume, they draw passions (though they term it but Story) then they increase in dignity and become Poets »¹⁴⁴. Dans sa « réponse » à Davenant, Hobbes reprend à son tour la théorie de la *mimesis*, en soulignant, après Aristote, la parenté entre la tragédie et l'épopée :

Every [sort of poesie] is distinguish'd again in the manner of *Representation*, which sometimes is *Narrative*, wherein the Poet himself relateth, and sometimes *Dramatick*, as when the persons are every one adorned and brought upon the Theatre, to speak

¹⁴² Paul Hammond, « Dryden's *Albion and Albanius* », dans *The Court Masque*, op. cit., p. 179. En plus de souscrire à un modèle platonicien de représentation de l'idéal politique, le masque est profondément marqué, comme on l'a noté plus haut, par la tradition de lecture allégorique de l'*Énéide* selon les théories néoplatoniciennes. La reprise de la thématique virgilienne est en effet indissociable, en particulier chez Jonson, de la lecture de l'*Énéide* comme clef du monde naturel, et célébration de l'harmonie cosmique qui règne au-delà des turbulences sublunaires.

¹⁴³ Voir W. A. Smit, *La théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVIe et XVIIe siècles*, trad. Pierre Brachin, Paris, Les Belles Lettres, 1993, *passim*. Smit note que la théorie épique classique se développe à partir de 1650, en lien étroit avec la réflexion sur la tragédie, elle aussi modelée sur la *Poétique* d'Aristote.

¹⁴⁴ Davenant, *A Discourse upon Gondibert*, op. cit., p. 7.

and act their own parts. [...] the Heroick Poem narrative (such as is yours) is called an *Epick Poeme*; The Heroick Poeme Drammatick, is *Tragedy*.¹⁴⁵

Chez Davenant, qui se met en scène comme le pionnier d'une forme moderne de l'épopée, la représentation des « passions » est appelée à remplacer le merveilleux antique. C'est ce que célèbre Abraham Cowley dans son poème liminaire au *Discours* :

Methinks Heroick Poesie, till now
Like some fantastick Fairy land did show;
Gods, Devils, Nymphs, Witches, & Giants race,
And all but man, in mans best work had place.
Thou like some worthy Knight, with sacred Arms
Dost drive the *Monsters* thence, and end the Charms:
Instead of those dost *Men* and manners plant,
The things which that rich soil did chiefly want.¹⁴⁶

Or l'effacement de l'imaginaire religieux antique est une marque importante des traductions ici à l'étude. Ainsi, Harrington et Waller omettent la mention d'Iris, messagère de Junon qui vient délivrer l'âme de Didon et mettre fin à son agonie. De plus, le commentaire de Virgile sur la vanité des sacrifices offerts par Didon donne lieu chez Harrington à une remarque des plus éloquentes : « Vainly divines : where Passion, is Zeal / Nor Heav'n, nor Gods, but men themselves reveal »¹⁴⁷. La réflexion peut bien sûr être lue comme une pointe dirigée envers les enthousiastes religieux ; cependant, dans le contexte d'une démythologisation presque systématique de l'épopée, elle donne à lire la « tragédie » de Didon, non plus comme le résultat de l'aveuglement tragique infligé par les dieux¹⁴⁸, mais plutôt comme une représentation d'une passion par trop humaine : « men themselves reveal ».

Aux lectures allégoriques de l'épisode se substitue ainsi une interprétation toute aristotélicienne du livre IV comme représentation mimétique¹⁴⁹ de la fureur amoureuse. Cette

¹⁴⁵ Thomas Hobbes, « An Answer by Mr Hobbes to Sr Davenant's Preface before Gondibert », dans Davenant, *op. cit.*, p. 121-122.

¹⁴⁶ Cowley, « To Sir William D'Avenant, upon his two first Books of *Gondibert*, finished before his Voyage to America », dans Davenant, *op. cit.* (n. p). Waller avait aussi composé un poème liminaire pour cette édition.

¹⁴⁷ Harrington, *op. cit.*, p. 21. Chez Virgile : « Heu uatum ignarae mentes ! quid uota furentem, / quid delubra iuuant ? (Hélas ! Esprits ignares des devins ! Pour un être égaré par la folie, / à quoi bon les vœux, les sanctuaires ?) ». *Énéide* IV, v. 65-66.

¹⁴⁸ Selon l'adage antique tiré d'un fragment d'Euripide : « Jupiter rend fous ceux qu'il veut perdre ».

¹⁴⁹ On utilise ici le terme dans son sens aristotélicien, et non pas dans le sens néoplatonicien adopté par Sidney ou Chapman (voir ci-dessus, Première partie, ch. 1, C). C'est justement ce glissement herméneutique et esthétique que les traductions du livre IV révèlent ici.

transformation de l'épopée répond sans aucun doute à la réflexion sur les passions qui marque ces années charnières du XVII^e siècle¹⁵⁰ : elle n'en sonne pas moins le glas du modèle néoplatonicien de lecture, d'interprétation et de réécriture poétique de l'épopée qui avait défini la pratique humaniste de la traduction comme *imitatio* créatrice.

Conclusion

Les traductions du livre IV de l'*Énéide* ici à l'étude illustrent donc amplement la prépondérance d'une pratique de la traduction favorisant l'adaptation du texte aux circonstances de la parution et aux codes de lecture connus du lectorat visé. De part et d'autre du clivage politique, idéologique et esthétique qui traverse cette première moitié du XVII^e siècle, on voit les traducteurs se livrer au supplément de traduction préconisé par Denham, Cowley et les autres adeptes de l'« imitation » à fins de parallèle historique et d'allusion politique.

C'est ainsi qu'on a pu dégager les multiples stratégies interprétatives esquissées dans ces traductions et retraductions « actives » du livre IV de l'*Énéide*. On en rappellera ici les formes majeures : exploitation et appropriation des thématiques virgiliennes ; surdétermination de termes significatifs ; variations notables du texte original ; ajouts, omissions, notes marginales, effets de citation et d'intertextualité. Bien que ces pratiques varient d'une traduction à l'autre, on soulignera cependant leur usage par tous les traducteurs ici à l'étude, quelles que soient leurs orientations politiques et leurs appartenances idéologiques et sociales. La pratique de l'allusion repose d'ailleurs sur l'exploitation de traditions interprétatives déjà existantes au sein du lectorat visé. Vicars reprend ainsi la rhétorique et l'imaginaire des pamphlets anticatholiques en circulation à l'époque de sa traduction. Quant aux traductions royalistes, elles sont émaillées de références à la culture de

¹⁵⁰ Voir par exemple l'article de Franck Lessay, « Sur le traité des passions de Hobbes : commentaire du chapitre VI du *Léviathan* », *Études Épistémè* 1 (Printemps 2002), p. 20-44.

cour : l'exemple de l'*Énéide* d'Ogilby en donne un exemple des plus évidents. Ainsi, ces traductions « ciblistes » n'en sont pas moins un espace d'affirmation des « impressions » du traducteur, et d'expression de ses choix idéologiques et esthétiques.

On soulignera enfin la place que prennent ces traductions dans la transformation des codes interprétatifs de la poésie virgilienne. Il semble en effet qu'à l'issue de la période, l'*Énéide* ne se donne plus à lire comme un miroir du monde naturel et de l'âme du lecteur. Le déchiffrement des « mystères de Virgile » fait en effet place à l'évocation des bouleversements politiques et des désordres de la passion, selon une lecture pour ainsi dire horizontale du poème, déconnectée des fondements métaphysiques sur lesquels reposait la tradition d'interprétation humaniste. Au-delà de la transformation profonde du genre épique qui caractérise ces années critiques de l'histoire littéraire anglaise, on soulignera l'abandon du modèle de lecture néoplatonicien qui avait longtemps dominé l'interprétation de l'épopée virgilienne. Or ce même bouleversement des modèles herméneutiques et esthétiques hérités de la Renaissance a parfois été associé à l'émergence du classicisme, en Angleterre comme dans d'autres pays d'Europe¹⁵¹. Dans quelle mesure peut-on donc lire les traductions et retraductions de l'*Énéide* qui paraissent au cours de ces années charnières sous le signe de la naissance d'une esthétique néoclassique anglaise ?

¹⁵¹ Cottagnies, *L'Éclipse du regard*, en particulier la troisième section, « Le regard rationnel », p. 269 sqq.

Chapitre 3.

De Fanshawe à Denham, les traductions du livre IV de l'*Énéide* entre baroque et néoclassicisme

En 1666 paraît un recueil de traductions des poèmes d'Horace de la main de différents traducteurs, tels Fanshawe, Holyday ou Cowley. Dans l'épître de dédicace au recueil, le compilateur du volume Alexander Brome s'excuse des « imperfections » que le lecteur pourra trouver dans ces traductions composées quelques années auparavant, en invitant son lecteur à apporter les corrections qu'il jugera nécessaires. En cette matière, il donne pour modèles les exemples de Denham et Waller, qui, selon lui, ont « restauré » l'œuvre de Virgile, « pillée » par les traducteurs des générations précédentes¹. Brome invite alors son lecteur à comparer la traduction d'un passage du livre II de l'*Énéide* par Phaer avec son équivalent chez Denham, concluant avec ces mots : « By which they may perceive how highly Translations may be *improved* ». L'invitation à la comparaison entre différentes versions d'un même texte représente, on l'a vu, une caractéristique de la culture de la traduction en ce milieu de XVII^e siècle : le recueil de Brome représente un exemple des nombreux recueils (ou « miscellanies ») de traductions qui se multiplient alors en Angleterre², et qui rassemblent souvent plusieurs versions d'un même texte. On rappellera d'ailleurs comment Waller et Harrington invitent eux-mêmes leurs lecteurs à juger de leur œuvre en les comparant aux autres versions en circulation.

¹ « Virgil (...) being plundered of all his *Ornaments* by the old Translatours, was restored to others with double lustre by those *Standard-bearers* of Wit and Judgment, Denham and Waller ». Richard Brome, *The poems of Horace, consisting of odes, satyres, and epistles rendred in English ver se by sever al persons*. Londres, 1666, « The Epistle Dedicatory », sig. [A6]^v.

² Le genre du « miscellany » représente en effet un véritable phénomène éditorial, qui se développera surtout dans la seconde moitié du XVII^e siècle : on peut en voir l'apogée dans les *Dryden's Miscellanies* publiés par l'éditeur Jacob Tonson au cours des années 1680 et 1690, et dont les derniers volumes paraissent d'ailleurs après la mort du poète.

Il faut ici noter que, parmi la « dizaine » de versions du livre IV de l'*Énéide* que Waller porte à l'attention de son lecteur³, on observe une grande variété dans le support matériel de ces textes, ainsi que dans leur statut littéraire. Une première catégorie pourrait regrouper les traductions à dimension explicitement publique. C'est le cas de la version des « amours de Didon et Énée » par Richard Fanshawe (1648), traduction qui, comme on l'a vu, s'inscrit dans la tradition de la littérature du conseil au prince. La première version des *Œuvres* de Virile que John Ogilby publie en 1649 semble répondre à une logique semblable, dans la mesure où, faute de dédicataire royal, le volume est dédié à Lord Seymour, fervent défenseur de la cause royaliste. C'est à ce même Seymour qu'est dédiée la seconde version des œuvres de Virgile dans un *in-folio* somptueux qui reprend les modalités de l'édition illustrée des classiques établies en Angleterre par Sandys, mais aussi par les traductions françaises de Virgile : on se souviendra comment Michel de Marolles avait dédié en 1649 son *Virgile* illustré au roi Louis XIV récemment couronné. Parallèlement à ces traductions à dédicace publique paraissent des versions du livre IV de l'*Énéide* à ambition apparemment plus modeste, que les traducteurs présentent d'ailleurs souvent comme la reprise d'écrits de jeunesse, ou comme l'occupation d'anciens courtisans désœuvrés pendant l'inter règne. Robert Howard déclare ainsi que sa version des « amours de Didon et d'Énée » représente une œuvre de jeunesse, incluse par mégarde dans son volume de poésies publié en 1660⁴. Waller se présente comme l'éditeur d'un manuscrit inachevé du jeune poète de cour Sidney Godolphin, mort prématurément dans les combats de la première guerre civile, et qu'il a pris le soin de compléter⁵. Harrington présente pour sa part ses traductions de Virgile comme le fruit d'un loisir forcé⁶. Quant à Denham, alors que sa traduction du livre II de l'*Énéide* en 1654 représentait une prise de position politique autant qu'esthétique, sa version d'ailleurs partielle du livre IV paraît au sein d'un recueil de poèmes et de traductions diverses publié en 1668.

³ Waller, *The Passion of Dido and Aeneas*, 1658, «The argument » (n. p.)

⁴ Voir Howard, *Poems on Several Occasions*, 1696 (1660), « To the Reader », sig. A3^v.

⁵ Waller, *ibid.*

⁶ Ancien conseiller de Charles Ier, théoricien du républicanisme déçu par la dérive autoritaire du Commonwealth, Harrington passe en effet les années 1650 en retrait dans sa demeure de campagne, où il produit entre autres des traductions tirées des *Géorgiques* et de l'*Énéide*. Voir Norbrook, *op. cit.*, p. 373 sqq.

Cette diversité dans les modalités de publication de traductions quasiment simultanées du livre IV de l'*Énéide* invite à s'interroger sur les usages esthétiques que ces textes peuvent trouver dans l'Angleterre du milieu du XVII^e siècle. On ne peut manquer de remarquer l'effet ostentatoire de l'*in-folio* illustré d'Ogilby, qui, comme Katherine Van Eerde a pu le souligner, exploite ainsi un goût croissant pour les beaux livres au sein des milieux aristocratiques ou dans la riche bourgeoisie. En offrant aux « généreux personnages » qui participent au financement du projet de voir leurs noms, titres et blasons mis en valeur au sein même du volume illustré, Ogilby fait de toute évidence de sa traduction un objet culturel. Son *Virgile* devient alors un symbole de l'éducation classique, de l'érudition ou du bon goût auxquels ses commanditaires cherchent sans doute à être associés.

Si le volume de 1654 représente ainsi un nouveau jalon dans l'usage de la traduction virgilienne en Angleterre, il faudra aussi s'interroger sur le rôle des traductions qui se présentent plus ou moins explicitement comme des expérimentations poétiques. La remarque de Brome semble en effet illustrer un véritable tournant esthétique dans l'Angleterre des années 1650 et 1660. En reléguant Fanshawe au rang des « anciens traducteurs » dont l'œuvre est désormais dépassée, Brome semble en effet prendre ses distances par rapport à l'esthétique qui avait pu se développer dans les milieux de cour caroléens, dont on a vu qu'ils étaient le théâtre, tout au long des années 1630 et 1640, d'un mouvement d'appropriation des formes littéraires du baroque en vogue dans les pays d'Europe continentale⁷. On se demandera donc dans quelle mesure la traduction du livre IV de l'*Énéide* par Fanshawe, ou même celle d'Ogilby, peuvent être associées aux modes littéraires de l'esthétique baroque auxquels la cour caroléenne avait fait bon accueil. Par ailleurs, l'association par Brome de Denham et de Waller à une poétique de l'« esprit » (« wit ») et du « jugement » représente l'une des premières formulations d'un discours néoclassique, qui fait des deux poètes les fondateurs (« standard-bearers ») du nouveau goût⁸. Il faudra alors déterminer comment les traductions

⁷ et dont Fanshawe représente sans doute une figure emblématique dans la mesure où il avait traduit au cours des années 1640 les œuvres de Guarini, Gongora et Camoëns.

⁸ La récupération de Denham et de Waller comme fondateurs de l'esthétique néoclassique anglaise représente en effet un lieu commun de la traduction tout au long du second XVII^e siècle. On en trouvera les formulations les plus éloquentes chez Dryden dans ses préfaces de traduction dès les années 1680. Voir sur ce point Robin Sowerby, « The Early Augustan Aesthetic », *op. cit.*, p. 67 sqq. et notre analyse ci-dessous.

du livre IV de l'*Énéide* auxquelles Brome fait de toute évidence allusion participent au développement d'une esthétique néoclassique dans l'Angleterre des années 1650. On entendra ici par « néoclassique » l'ensemble des caractéristiques poétiques et formelles dégagées par Robin Sowerby dans son analyse de l'« art poétique augustéen » : clarté, mesure, régularité métrique, raffinement linguistique et goût du *decorum*⁹.

Cependant, loin de modeler notre étude sur une approche linéaire de l'histoire de la traduction comme généalogie du « goût » ou de l'« art poétique » néoclassiques¹⁰, on s'attachera au contraire dans ce chapitre à mettre en valeur les tensions entre les différents modèles esthétiques dont les retraductions « actives » du livre IV de l'*Énéide* peuvent témoigner. On rappellera en effet que la question de l'« amélioration » des traductions représente l'un des thèmes caractéristiques du discours sur la traduction libre, et qu'il est révélateur du rapport de compétition qui caractérise les retraductions « actives »¹¹. On s'interrogera donc sur les différents modèles de l'« imitation » virgilienne qui coexistent en Angleterre au milieu du XVIIe siècle, en montrant comment la pratique de la traduction libre peut révéler, selon les traductions, une conception particulière des « ornements » de Virgile. On se demandera aussi dans quelle mesure on peut déceler, au-delà du contraste souligné par Brome, des éléments de continuité dans la pratique de la traduction tant chez les « anciens traducteurs » que chez les traducteurs traditionnellement associés à la naissance du néoclassicisme anglais. On s'attachera donc à montrer comment la vague de retraductions du livre IV de l'*Énéide* que connaît l'Angleterre des années 1640 à 1660 témoigne d'une période de transition et de transformation, où l'autorité virgilienne se voit récupérée comme le modèle

⁹ Robin Sowerby, *The Augustan Art of Poetry*, *op. cit.*, ch. 2 : « The Augustan Ideal : Rhyme and Refinement », p. 62 sqq. Sans représenter un équivalent exact du classicisme littéraire français, l'adjectif « Augustan » est le terme traditionnellement usé par la critique anglo-saxonne pour qualifier la littérature composée dans les années 1660-1750, et dont les figures emblématiques sont Dryden, Pope, Addison et Swift. Le terme « neo-classicism » est aussi fréquemment employé. On retiendra ici le terme de « néoclassicisme ».

¹⁰ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Zuber et, de manière plus pertinente peut-être ici, celui de Robin Sowerby, dont on a déjà eu l'occasion de souligner la perception quelque peu téléologique de l'histoire de la traduction. Sowerby semble en effet reprendre à son compte le discours développé par les traducteurs néoclassiques, et présente son analyse des traductions de Waller et Denham comme une progression régulière vers un « idéal augustéen » incarné par la traduction de Dryden. Sowerby, *op. cit.*, ch. 2 : « The Augustan Ideal : rhyme and refinement ».

¹¹ Voir ci-dessus, Seconde partie, ch. 1.

d'une esthétique nouvelle dont les (re)traductions sont ici à la fois un lieu de définition et un terrain d'expérimentation.

Pour cela, on se penchera d'abord sur la traduction du livre IV de l'*Énéide* par Fanshawe (1648), ainsi que celles qu'offre Ogilby dans ses éditions successives de 1649 et 1654 des *Œuvres* de Virgile. On se demandera dans quelle mesure leur usage de la traduction libre ainsi que leur fortune éditoriale témoignent de la survivance, tout au long de l'interrègne et au-delà, de l'esthétique de cour développée sous le règne de Charles Ier. On consacrerà une seconde partie aux retraductions de l'épisode par Denham et Waller, en s'interrogeant sur le rôle que ces traductions ont pu jouer dans la récupération de ces deux auteurs, dès les années 1660, comme fondateurs d'une esthétique néoclassique anglaise sur le modèle virgilien.

A. Culture de cour et baroque littéraire : les traductions de Fanshawe (1648) et d'Ogilby (1649-1654)

1. Fanshawe et Ogilby : un usage baroque des « belles infidèles » ?

L'application du terme « baroque » à la littérature anglaise du XVIIe siècle a pu soulever de nombreux débats, tant en ce qui concerne la pertinence d'une catégorie désignant au départ une esthétique développée dans le contexte de la Contre-Réforme catholique de l'Europe continentale que dans la définition des limites chronologiques du mouvement¹². On retiendra cependant ici les analyses de Claude-Gilbert Dubois selon lesquelles, au-delà des circonstances historiques qui en marquent le développement, l'esthétique baroque se distingue par les traits suivants : thématiques de la vanité, du changement et de la métamorphose; esthétique de l'ostentation et du spectacle; goût des lignes courbes, des effets de contraste et de la rhétorique sineuse, goût pour l'insolite, l'excessif et monstrueux. Claude-Gilbert Dubois

¹² La fin de l'ère baroque est habituellement située en Angleterre aux alentours de la Restauration de 1660. On notera cependant que des spécialistes de Dryden tels que Harold Love ou J. Douglas Canfield (*The Baroque in English Neo classical Literature*, Newark, University of Delaware Press, 2003) soulignent la permanence de thèmes et de modes esthétiques associés au baroque tout au long de l'« âge augustéen ».

distingue pour ainsi dire deux moments majeurs du baroque. Il nomme ainsi maniériste une première phase caractérisée par un goût de la manière et du style, par opposition avec le plein baroque, esthétique spectaculaire des lignes courbes et de la splendeur ostentatoire qui se développe en particulier dans les milieux de cour européens¹³.

En Angleterre, pays officiellement protestant, quoique soumis à l'influence continentale, les milieux de cour jouent un rôle important dans le développement d'une forme insulaire du baroque. Comme on a eu l'occasion de le noter plus haut, la cour de la reine Henriette-Marie participe à l'importation en Angleterre des genres littéraires baroquissants, tels la pastorale précieuse ou la poésie maniériste italienne. C'est aussi à la cour caroléenne que se développe ce que l'on peut interpréter comme une version proprement anglaise d'un « plein baroque » qui ne dit pas son nom, et dont la manifestation la plus éloquente serait peut-être le genre du masque de cour. Le genre est en effet tout entier structuré autour du principe baroque de la « discordia concors », où la prolifération des formes ainsi que les détours de l'illusion et de la métamorphose sont ultimement soumis à un principe central, en l'occurrence la personne royale dont la présence suffit à établir une harmonie presque magique entre les éléments discordants¹⁴.

Les traducteurs jouent un rôle important dans la diffusion des modèles continentaux du baroque à la cour anglaise. On soulignera en particulier le rôle de Fanshawe dont la traduction du *Pastor Fido* de Guarini, mais aussi ses versions des poètes baroques Marini, Gongora et Camoens participent au développement d'un goût spécifiquement associé à la culture de cour¹⁵, telle qu'elle se définit dans les années 1630. Cette esthétique de cour se caractérise ainsi par un goût certain pour les métaphores hardies, les effets de surprise et les contrastes, principes auxquels s'ajoutent au cours des années 1630, sous l'influence du

¹³ Dubois, *op. cit.*, p. 52-53. On notera que ces « phases » historiques peuvent coexister chez un même auteur. C'est ce que montre par exemple Gisèle Venet dans son article « Shakespeare, maniériste et baroque », *XVII-XVIII* 55 (nov. 2002), p. 7-25.

¹⁴ Selon le principe identifié par Dubois, *op. cit.*, par exemple. p. 28. Voir aussi nos analyses plus haut, ch. 2, B.

¹⁵ Voir la culture de cour telle qu'elle est définie aux chapitres précédents selon l'analyse de P. W. Thomas, « Two Cultures ? Court and Country under Charles I », *op. cit.* On a aussi vu comment Fanshawe s'était fait le théoricien de l'application du principe éminemment baroque de la « perspective curieuse », proposant ainsi le modèle de la « discordia concors » comme mode d'interprétation des textes et de l'histoire.

mouvement français de la préciosité, la valorisation d'un langage orné favorisant la périphrase et la métaphore¹⁶.

Or les traductions de Fanshawe et d'Ogilby se distinguent par des détours linguistiques et poétiques rappelant sans équivoque les modalités poétiques de cette poésie de cour. Ainsi, la version du livre IV de l'*Énéide* offerte en 1648 par Fanshawe est marquée par de nombreuses périphrases précieuses. Lorsque la confidente de Didon invite la reine à s'adonner aux plaisirs de l'amour, la locution latine « Veneris praemia » (les plaisirs de Vénus) est détournée pour désigner, non plus le plaisir amoureux, mais les enfants qui pourraient en naître : « pretty babes (rewards of Venus) »¹⁷. De manière plus significative peut-être, Fanshawe transforme le *topos* épique qui compare le sillage des navires à des sillons dans les flots en une métaphore aussi ornée qu'inattendue : « They comb'd with Oares gray *Neptunes* curled head »¹⁸. L'usage caractéristique de la métaphore se donne à voir dans le passage suivant, où Fanshawe évoque le désespoir de Didon lorsqu'elle voit partir Enée. Voici le texte de Virgile :

Regina e speculis ut primum albescere lucem
vidit, et aequatis classem procedere uelis,
litora que et uacuos sensit sine remige portus,
terque quaterque manu pectus percussa decorum,
flauentesque abscissa comas, « Pro Iuppiter, ibit
hic » ait « et nostris inluserit aduena regnis ?

(Quand de sa haute tour la reine vit poindre l'aube
et s'éloigner la flotte en bon ordre, toutes voiles déployées,
quand elle vit le rivage désert et le port vide, sans rameurs,
trois fois, quatre fois, de la main elle frappa sa belle poitrine,
arracha sa blonde chevelure et dit : « Oh ! Jupiter, il va partir !
Cet étranger se sera moqué de notre royaume ? »)¹⁹

¹⁶ Voir l'analyse de la poésie de cour caroléenne développée par Line Cottagnies, *l'Éclipse du regard*, *passim*.

¹⁷ Fanshawe, *Shorter Poems and Translations*, éd. N.W. Bawcutt, Liverpool, Liverpool University Press, 1964, p. 40, v. 33. Le déplacement est subtil, puisque Virgile distingue les expressions tout en les juxtaposant : « *nec dulcis natos, Veneris nec praemia noris ?* (Ne connaîtras-tu ni la douceur d'être mère, ni les plaisirs de Vénus ?) » *Énéide* IV, v. 33. On pourrait rapporter l'effet de moralisation du texte aux propos de la préface, où Fanshawe se défend de présenter des textes qui pourraient offenser son lecteur princier par la légèreté des sujets : « that may not with any Scurrility offend at once both your Dignity and your Vertue... ». *Il Pastor Fido* (...) *With an addition of divers other Poems*, Londres, 1648, « The Epistle Dedicatory », sig. A4^r.

¹⁸ Fanshawe, *op. cit.*, p. 61, v. 663. Chez Virgile : « *adnixa torquent spumas et caerulea uerrunt* (de toutes leurs forces, ils tourmentent l'écume et balaient les flots sombres.) » *Énéide* IV, v. 582.

¹⁹ *Énéide* IV, v. 586-591.

Fanshawe offre une traduction toute caractéristique de l'esthétique précieuse :

...Seeing the Fleet sayle smoothly on, she knocks
Three or foure times her breast of Ivorie,
And tearing piteously her amber Locks,
O Jove, but shall he be then gone, said she...²⁰

On remarquera ici la transformation du corps féminin caractéristique du maniérisme tardif : l'exemple par excellence en est le genre du blason, qui isole et esthétise les différentes parties du corps. Les métaphores quelque peu convenues dont se sert Fanshawe sont par ailleurs directement héritées de la poésie néo-pétrarquiste qui nourrit les genres de cour tout au long du XVII^e siècle. On en retrouve d'ailleurs des exemples dans d'autres traductions de Fanshawe, telle la version anglaise de l'épopée *Os Lusíadas*, composée à la fin du XVI^e siècle par le poète portugais Luis de Camoës. L'un des passages les plus célèbres est l'évocation de l'assassinat de la princesse Ines de Castro, au chant III de l'épopée. Le texte de Camoës évoque sa mort dans les termes suivants :

Tais contra Inés os brutos matadores,
No colo de alabastro, (...)
As espadas banhando e as brancas flores
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarnaviçavam, fervidos e irosos,
No futuro castigo nao cuidadosos.

(Tels contre Inès s'acharnaient les sauvages tueurs. Ils plongeaient leurs épées dans le cou d'albâtre (...); ils baignaient de sang ces lis blancs qu'elle inondait de ses larmes, sans songer, dans leur rage insensée, au chatiment futur)²¹

Suivant son modèle, Fanshawe traduit la strophe en termes très ornés :

So gentle Ynes's brutish Murtherers,
Even in that Neck (white Atlas of that Head
[...])
Bathing their thirsty Swords, and all the flow'rs
Which her fair Eyes had newly watered
Mindless of the insuing Vengeance) stood
Like crimson'd Hunters reeking with her blood...²²

²⁰ *Op. cit.*, p. 61, v. 668-671.

²¹ Luis de Camoës, *Os Lusíadas*, Chant III, st. 132. *Les Lusíades*, trad. Henri Bismut, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 73. La métaphore de la fleur est reprise quelques strophes plus loin, où Camoës compare la jeune femme à une pâquerette. Fanshawe exploite pour sa part le *topos* pétrarquiste du teint de roses et de lys en transformant la métaphore : « Like a sweet Rose (with party-colours fair)... ». Fanshawe, *The Lusiad, or Portugals Historicall Poem. Written by Luis de Camoens ; and newly put in to English*, Londres, 1655, p. 72, st. 134.

Si Fanshawe adopte la métaphore de l'écarlate pour évoquer le sang (« crimson'd Hunters »), on remarquera qu'il ne retient pas celle de l'albâtre, alors qu'il n'hésitait pas à donner à Didon un « sein d'ivoire » (« her Breast of Ivorie »). En retour, il recourt à une image virgilienne en évoquant les blancheurs du mont Atlas²³. Par ces échanges, il semblerait donc que Fanshawe fasse de Virgile un poète de la génération de Guarini, Camoëns, ou encore Gongora²⁴, dont la poésie avait nourri celle des contemporains de Fanshawe.

Un second exemple est à observer chez John Ogilby, en particulier dans sa seconde traduction de 1654. À la traduction quelque peu littérale offerte en 1649 succède en effet, comme on l'a vu, une version plus libre et plus ornée, que l'on pourrait rapprocher de l'esthétique de la « belle infidèle ». Les transformations du style d'une traduction à l'autre sont de toute évidence influencées par le goût précieux développé dans les milieux de cour. Pour reprendre l'exemple de la mort de Didon, la seconde traduction témoigne d'une révision significative du texte de 1649 dans ce sens. Virgile écrit en effet :

Dixerat, atque illam media inter talia ferro
Conlapsam aspiciunt comites, enseque cruore
Spumantem sparsasque manus (...)

(Elle avait parlé, et les gens qui l'entourent la voient s'écrouler
sous le fer, en plein discours, l'épée écumante de sang
et les mains élaboussées)²⁵

Voici les versions d'Ogilby, en 1649 et 1654 respectivement :

This said, they saw her fall upon the Sword ;
Sprinkled her hands with blood, the weapon fumes.

Thus saying, her fall'n upon the Sword they spy'd,
Which bloody blush'd, her Hands in Crimson dy'd²⁶

Si la première version reprend l'évocation virgilienne des mains élaboussées de sang, « sprinkled (...) with blood », et de l'épée écumante (« the weapon fumes »), la traduction de

²² Fanshawe, *The Lusiad*, p. 72, st. 132.

²³ *Énéide* IV, v. 247-251.

²⁴ Fanshawe offre en effet dans ce même volume de 1648 des traductions de plusieurs sonnets de Gongora.

²⁵ *Énéide* IV, v. 663-665.

²⁶ Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro*, 1654, p. 286.

1654 recourt à la périphrase précieuse : l'épée « rougit », et « teint de pourpre » les mains de la reine. Outre l'évitement des détails corporels qui caractérise le goût précieux, les « belles infidèles » offertes ici par Ogilby sont de l'ordre du « conceit » néo-pétrarquiste : on notera par exemple la réactivation de l'image quelque peu conventionnelle de la teinture par la transformation métonymique du sang en écarlate : « in Crimson dy'de ». L'évocation du sang, littérale dans la première traduction, donne automatiquement lieu à des périphrases métaphoriques dans la seconde version. Il ne s'agit plus de « sang noir » (« black blood »), mais de « ruisseau », ou « fontaine » de pourpre » (« Purple rivolet », « Crimson fountain »²⁷).

L'usage de la « belle infidèle » dont témoignent les traductions de Fanshawe et Ogilby est ainsi à rapporter aux conventions de la poésie de cour, inspirée du maniérisme italien et de la préciosité française. La reprise de l'esthétique en vogue dans la cour caroléenne s'explique sans aucun doute par une conscience du lectorat auquel ces traductions s'adressent. Fanshawe dédie en effet sa traduction au futur Charles II ; et il est donc de mise qu'il reprenne le langage de cour établi pendant les années 1630. Quant à Ogilby, on rappellera qu'il s'adresse aussi au lectorat aristocratique dispersé après la mort de Charles I^{er}²⁸. En reprenant les codes littéraires en vogue dans les années 1630, il marque ainsi son appartenance à une culture dont il contribue à prolonger les modes esthétiques au-delà des bouleversements politiques et sociaux occasionnés par la chute de la monarchie.

Les traductions de Fanshawe et d'Ogilby semblent donc illustrer une pratique singulière de la traduction libre, où l'« imitation » du texte virgilien se fait pour ainsi dire à travers le filtre de la poésie néopétrarquiste et des conventions de la littérature de cour. Cette transformation du texte virgilien est sans aucun doute à relier à la logique de l'« anglicisation » et de la naturalisation qui demande en effet que l'auteur parle « la langue du temps ». On remarquera cependant que Fanshawe ne fait pas seulement parler aux personnages virgiliens le langage convenu de la cour caroléenne, mais va jusqu'à transformer

²⁷ On notera que le terme quelque peu précieux de « rivolet » est utilisé par Fanshawe dans sa traduction d'un poème de Gongora, « A river », publiée dans l'édition de 1648.

²⁸ On soulignera ici encore le lectorat féminin auquel le livre IV était traditionnellement dédié, et pour lequel Ogilby semble faire usage d'un langage particulièrement orné : à titre de comparaison, l'évocation de la mort de la guerrière Camille, au livre XI de l'épopée, est rapportée en termes beaucoup plus crus.

l'auteur latin en un contemporain des poètes baroques qu'il traduit par ailleurs. Il semblerait donc qu'au-delà de l'influence du maniérisme ou de la préciosité sur les conventions littéraires d'une poésie de cour souvent assez artificielle, les modèles littéraires du baroque continental fournissent à Fanshawe un principe plus fondamental d'interprétation poétique et d'imitation des « ornements » de la poésie virgilienne.

2. Un Virgile baroque ? Fanshawe ou l'esthétique de la métamorphose

Bien que, comme on l'a vu, Richard Brome fasse des catégories de l'« esprit » et du « jugement » les conditions de la « restauration » des beautés de l'œuvre virgilienne, on ne peut manquer de remarquer ici que le livre IV de l'*Énéide* est sans doute celui qui s'éloigne le plus des valeurs associées à l'esthétique néoclassique. En lieu d'harmonie, de symétrie et de mesure, cet épisode à l'imaginaire riche et violent évoque au contraire les excès de la passion et les métamorphoses qu'elle engendre. Virgile y met en scène des apparitions divines autant que monstrueuses, et donne à voir le théâtre de l'amour et de la mort sous des cieux aussi changeants que l'humeur des dieux tutélaires de Troie et de Carthage. C'est sans aucun doute à cet aspect du texte virgilien que répond Fanshawe lorsqu'il offre une version de l'épisode tout entière placée sous le signe de la mutabilité et de la métamorphose.

Un premier signe en est le développement de l'imaginaire marin. L'élément prend chez Virgile une place prépondérante dans la première moitié de l'épopée consacrée aux pérégrinations du héros sur le pourtour méditerranéen. Cependant, Fanshawe se livre à des ajouts ou à des modulations thématiques qui tendent à en renforcer la présence. Ainsi, à la métaphore du feu qui domine, chez Virgile, l'évocation de la passion amoureuse, Fanshawe préfère l'imaginaire de l'eau. Didon se « noie » dans les illusions de l'amour (« so drown'd in witchcrafts », « drowning affairs of State »²⁹), et assaille Énée de marées de larmes : « an

²⁹ Fanshawe, « The loves of Dido and Aenas », *op. cit.*, p. 42, v. 102 et p. 46, v. 227 respectivement.

Ocean of bitter Teares » ; « teares rowle their waves in vain »³⁰. Là où, chez Virgile, Jupiter ferme les oreilles du héros aux imprécations de Didon, Fanshawe écrit : « Joves command, which dams up his mild eares »³¹. De même, la métaphore marine qu'emploie Virgile pour évoquer la fureur de Didon est l'objet d'un développement de plusieurs vers. Virgile compare en effet les passions contraires de Didon au tumulte de la mer : « ingeminant curae, rursusque resurgens / saeuit amor, magnoque irarum fluctuat aestu (ses angoisses redoublent et son amour resurgit, se déchaîne /et l'entraîne sur les immenses vagues de la colère) »³². Fanshawe développe l'image comme suit : « Love rose againe / And fought with wrath, as when two Tydes do thwart / Whilst her big thoughts role and wallow to each part »³³. Enfin, la malédiction finale de Didon, selon laquelle le corps d'Enée ne trouvera pas de sépulture, est interprétée une fois de plus en termes marins : « And let him (...) be cut off in middle of his race / And uninterr'd float on the restlesse Flood »³⁴.

À l'imaginaire de la mer et ses fluctuations correspond une métrique qui privilégie les effets de contraste et de mouvement. Fanshawe suit le modèle établi par Spenser dans *The Fairie Queene* en adoptant un système de strophe à rimes croisées qui favorise les enjambements. C'est le cas par exemple de l'évocation des festivités d'Apollon :

As when Apollo leaves his winter seates
Of Lycia and Zanthus floods to see
His country Delos, and his feasts repeats;
About his Altars hum confusedly
Creets, Dryopes and Ruddy Nymphs; But hee
On Cythus rides, and pleating doth enlase
His flowing haire with Gold, and his lov'd tree...³⁵

L'impression de mouvement que garantit cet usage extensif de l'enjambement est renforcée par des effets de contraste, à travers des constructions en chiasme, ou par le recours

³⁰ Fanshawe, *op. cit.*, p. 56, v. 512 et v. 523. Comparer à Virgile, *Énéide* IV, v. 439 « sed nullis ille movetur / fletibus (mais lui, nulle larme ne l'ébranle) » ; et v. 449 : « lacrimae volvuntur inanes (les larmes coulent en vain) ».

³¹ *Op. cit.*, p. 56, v. 514.

³² *Énéide* IV, v. 531-532.

³³ Fanshawe, *op. cit.*, p. 59, v. 611-613. L'amplication est soulignée par l'alexandrin de fin de strophe.

³⁴ *Op. cit.*, p. 63, v. 707-711. Virgile écrit : « sed cadat ante diem, mediaque inhumatus harena (mais qu'il tombe avant le terme, sans sépulture, parmi les sables) ». *Énéide* IV, v. 620.

³⁵ *Op. cit.*, p. 44, v. 168-174.

à l'oxymore. Les deux effets sont par exemple conjugués lorsque Fanshawe traduit les imprécations de Didon : « I'll be Hell to thee, / And this glad newes will make Hell Heav'n to mee ». Les développements du texte latin auxquels se livre Fanshawe révèlent de même le plus souvent une structure en chiasme. Ainsi, lorsque, reprenant l'exemple de Médée, Didon envisage de faire dévorer à Énée son propre fils : « I'l strow him on the waves / Ascanius to him his last meale shall yeeld / The Fathers yearning bowels with his bowels fill'd »³⁶. Ou encore, lorsque la reine recourt à la sorcellerie pour effacer le souvenir d'Enée : « I've found a way to make him burne as I, / Or turne me cold like him »³⁷.

En évoquant, par force effets de contraste, les métamorphoses d'un monde en mouvement, la traduction révèle ici une influence spenserienne qui dépasse la simple reprise du modèle métrique de la « spenserian stanza »³⁸. On pensera par exemple aux *Mutabilitie Cantos* où le poète offre la vision des vanités splendides d'un monde qui passe, et qui ne prend son sens que par l'adoption du point de vue divin³⁹. Or comme le rappelle par exemple Fernand Halley dans son analyse de la poésie baroque en France et en Angleterre, le principe de résolution des contradictions du monde sublunaire par le recours à la perspective divine est caractéristique de la logique baroque⁴⁰.

On retrouve un écho quelque peu dégradé de cette logique, dans ce même volume de 1648, où Fanshawe publie un poème d'occasion composé en 1636 en l'honneur du navire royal « The Sovereign of the Sea ». L'évocation des mers sur lesquelles règne le navire y donne lieu à des effets de style similaires à ceux qui marquent la traduction du livre IV. Cependant, dans un parallèle des plus conventionnels entre la direction du navire et celle du pays, l'évocation du désordre des éléments ne sert qu'à mettre en valeur la maîtrise du navire, et, dans un retournement final, le chaos météorologique est mis à contribution pour une

³⁶ *Op. cit.*, p. 54, v. 450-451 et p. 62, v. 682-685 respectivement.

³⁷ *Op. cit.*, p. 57, v. 555-556.

³⁸ Système métrique dont Fanshawe use d'ailleurs aussi dans son « Canto on the advancement of learning » publié dans le même volume.

³⁹ Spenser développe une logique similaire dans ses *Four Hymnes* (1596), où l'évocation de la beauté et de l'amour terrestres n'est que le prélude à la contemplation de l'amour divin et de la splendeur éternelle.

⁴⁰ Halley, *op. cit.*, p. 18.

« translation » ultime du navire dans les cieux, où, sous forme de constellation, il éclipsera l'étoile du matin :

...lodg'd b'a happy storm upon some sphere
 Be launcht a sayling constellation there.
 And thence (as Am'rall of the World) hang forth
 A brighter Star than that which from the North
 Lights the benighted Seaman through the Mayne
 Charles his Ship shall quite Eclipse his Wayne⁴¹

Selon les conventions du panégyrique, l'imaginaire marin et ses métamorphoses sont ainsi soumis à la célébration de la sagesse du roi, qui, telle la providence divine, assure, depuis un point de vue supérieur, l'harmonie des éléments discordants.

Dans la traduction du livre IV, par contre, la mise en valeur des thématiques de la mer et ses orages est nettement plus inquiétante. En témoigne le passage où Fanshawe rend dans les termes les plus éloquents la remise en cause épicurienne de la providence que Virgile met dans la bouche de Didon. En effet, la reine évoque avec ironie les prophéties des dieux et la vocation d'Énée à fonder Rome :

Scilicet is Superis labor est, ea cura quietos
 sollicitat. Neque te teneo, neque dicta refello.
 I, sequere Italiam uentis, pete regna per undas.

(Sans doute est-ce le rôle des dieux d'en haut, et ces soucis tourmentent leur paix. Je ne te retiens pas, ni ne réfute tes propos :
 Va, rejoins l'Italie au gré des vents ; cherche ton royaume au-delà des mers.)⁴²

Chez Fanshawe, on observe ici encore une insistance sur l'imaginaire marin, qui vient ici renforcer le caractère illusoire de la mission d'Énée :

As if the Gods their blisseful rest did breake
 With thinking on thy Voyages. But I
 Nor stop you, nor confute the words you speake.
 Goe, chase on Rowling billowes Realmes that fly,
 With fickle winds uncertaine Italy.⁴³

⁴¹ Fanshawe, *op. cit.*, p. 35.

⁴² *Énéide* IV, v. 379-381, traduction légèrement modifiée.

⁴³ Fanshawe, *op. cit.*, p. 53-54, v. 438-442.

Fanshawe exploite singulièrement l'évocation virgilienne des vents et de l'onde : ainsi, le terme « ventis », dont Virgile fait un usage presque adverbial (« au gré des vents »), est appliqué une première fois au royaume promis par les dieux, qui se voit ainsi réduit ainsi à l'état de mirage : « Realmes that fly ». La reprise du terme en zeugme, au vers suivant, comme complément au verbe « chase », ne fait que souligner cette évocation des vents, ainsi que les adjectifs révélateurs ici ajoutés par Fanshawe : « fickle », « incertaine ».

Cette interprétation du passage semble être bien propre à Fanshawe : en effet, les deux traductions produites par Ogilby ne révèlent pas d'expansion significative du texte virgilien. Ogilby écrit en effet en 1649, dans une première version assez littérale :

Yes, heavenly powers regards [*sic*] these things, such cares
Disturb their quiet : well, I make no sute
To stay thee here, nor shall with words refute :
Go sayle for Latium, Realms seek through the Seas...⁴⁴

Celle de 1654 procède plutôt à une concentration du sens, où se perd d'ailleurs la référence à la philosophie épicurienne :

Yes, sure those Pow'rs all convocated are,
And the Dead vext in ordering your Affair.
I will nor force, nor yet perswade thy stay ;
Go to your promis'd Kingdom through the Sea...⁴⁵

Il semble bien que la mise en valeur de l'imaginaire marin propre à Fanshawe n'obéisse plus ici à la logique de la « discordia concors » qui caractérisait les genres de cour, tels la pastorale précieuse, le masque caroléen ou le panégyrique royal. Nulle apparition

⁴⁴ Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro*, 1649, p. 86.

⁴⁵ Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro*, 1654, p. 276. Ce n'est que chez Godolphin, dans une traduction composée avant 1642 mais révisée et publiée en 1658 par Waller, que l'on trouve un exemple semblable de développement du texte virgilien :

« Is heav'n concerned ; doth care of human fate
Disturb the calmness of th'immortal state ?
Thou hear'st me not, regardless of my cry :
Go then, and through the seas seek Italy ;
Through the deaf seas, and through the angry wind,
And such compassion as thou usest find ».

Si Godolphin développe aussi l'évocation de la mer et du vent, l'expansion du texte virgilien semble plutôt avoir pour but un renforcement du pathos : on observera par exemple la personnification des mers « sourdes » et des vents « furieux », ainsi que l'ajout du dernier commentaire explicitant le manque de « compassion » d'Énée. Godolphin et Waller, « The Passion of Dido for Aeneas », *Minor Poets of the Caroline Period*, éd. G. Saintsbury, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 258.

divine ici pour calmer la tempête, ni de retournement de la perspective qui fasse du tumulte des éléments un « happy storm » à la gloire du souverain. Au contraire, Fanshawe semble placer l'épisode virgilien sous le signe du modèle épique odysseén⁴⁶, où l'esthétique de la métamorphose et de la digression vient illustrer la précarité d'un monde mouvant, où la volonté des dieux est aussi incertaine que les formes qu'ils peuvent prendre. Cette traduction parue en 1648, à la veille de la disparition de Charles Ier, semble ainsi illustrer la crise d'une esthétique de cour dont Fanshawe, semble-t-il, ne reprend les codes que pour mieux les déstabiliser.

3. « Reviving neglected Showes » : théâtralité et ostentation dans l' *Énéide* d'Ogilby (1654)

En 1654, dans sa traduction libre du passage de l'*Énéide* où Virgile compare Énée au dieu Phébus, Ogilby évoque la perspective d'une restauration orphique des spectacles de cour :

Returning from cold *Lycia*, so appears
Phoebus, when he to native *Delus* goes
His Progress, and revives neglected Shows.⁴⁷

Au-delà de l'allusion aux festivités royales telles que le « progress » et autres « neglected shows », Ogilby semble faire de sa traduction même une prolongation du théâtre baroque dont les milieux de cour avaient favorisé l'épanouissement. On rappellera ici qu'Ogilby est un homme de théâtre, qui avait participé aux masques de la cour Stuart, avant de diriger avec succès le premier théâtre ouvert à Dublin⁴⁸. Or sa traduction du livre IV publiée dans l'*in-folio* illustré de 1654 se distingue par une véritable stratégie de mise en scène du texte virgilien.

⁴⁶ Sur l'influence de l'*Odyssee* sur les poètes baroques, et en particulier sur Camoëns, dont on a vu que Fanshawe publie une version des *Lusiades* en 1655, voir par exemple David Quint, *Epic and Empire*, op. cit., ch. 4.

⁴⁷ Ogilby, op. cit., p. 267.

⁴⁸ Cette carrière avait pris fin lorsque son théâtre avait brûlé en 1642, quelque mois avant l'ordre de fermeture.

Tout comme Fanshawe, Ogilby développe des éléments déjà présents dans l'*Énéide*. Outre la référence à la tragédie que nous avons déjà eu l'occasion de souligner, la rencontre d'Énée avec Didon est en effet présentée chez Virgile selon les codes génériques du théâtre de l'époque, et la narration procède par scènes et dialogues au caractère souvent dramatique⁴⁹. La mort de Didon fait elle-même l'objet d'une mise en scène élaborée. C'est ainsi que Virgile, après avoir évoqué les dernières paroles de Didon, procède à un changement de point de vue et évoque sa mort selon la perspective du spectateur : « Dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam aspiciunt comites (Elle avait parlé, et les gens qui l'entourent la voient s'écrouler / sous le fer, en plein discours) »⁵⁰. Chez Ogilby, cet aspect est rendu dans les deux traductions. En 1649, il écrit : « This said, they saw her falne upon the Sword » ; dans le texte de 1654, la dimension spectaculaire de la mort de Didon est relevée par le déplacement à la rime du verbe : « her fall'n upon the Sword they spy'de ».

L'aspect spectaculaire du texte virgilien est par ailleurs mis en valeur par l'usage caractéristique des illustrations grâce auxquelles Ogilby fait de son œuvre « le plus bel ouvrage jamais produit par une presse anglaise »⁵¹. Bien que John Ogilby ne soit pas le premier à offrir une traduction illustrée d'un auteur classique, son volume de 1654 est la première traduction des œuvres de Virgile à paraître en Angleterre avec illustrations et annotations. Or on rappellera que la France a déjà vu paraître au moins deux éditions illustrées de traductions de Virgile⁵². On peut raisonnablement imaginer, dans un tel contexte, que la décision de produire une nouvelle traduction des œuvres de Virgile qui réponde à ce modèle d'édition corresponde au désir d'offrir au lectorat anglais — y compris aux familles royalistes en exil en France — un équivalent à ces éditions luxueuses, même en l'absence d'un dédicataire royal.

⁴⁹ Sur ce point, voir par exemple Mark Pobjoy, « Dido on the Tragic Stage : an invitation to the theatre of Carthage ». *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth*, op. cit., p. 41-64.

⁵⁰ *Énéide* IV, v. 663-664.

⁵¹ « The fairest that till then the English Press ever boasted ». Cité par Katherine Van Eerde, *John Ogilby and the Taste of his Times*, p. 35.

⁵² Celle de Pierre Perrin en 1648, avec illustrations d'Abraham Bosse, et celle de Michel de Marolles, illustrée par François Chauveau (1649).

Or l'édition de 1654 surpasse ces précédents français, puisqu'au lieu d'offrir une gravure par livre de l'épopée, ou par poème traduit, elle offre au total une centaine d'illustrations. Comme le souligne Ogilby lui-même, ce nombre élevé est sans doute à lier au système de financement évoqué plus haut, les planches portant chacune le nom et les armes des « Patrons », ou commanditaires de l'édition. Il n'en reste pas moins que la fonction des illustrations s'en trouve modifiée. En effet, comme le note Bernadette Pasquier dans son étude de l'iconographie des œuvres de Virgile, les gravures présentées dans les éditions illustrées des poèmes virgiliens publiées en France et en Italie au XVII^e siècle entretenaient avec le texte, traduit ou original, une relation de l'ordre de la « synecdoque (la partie pour le tout) »⁵³. Dans le cas des traductions de l'*Énéide* par Perrin et par Marolles, chaque gravure porte en effet sur un élément du récit épique, retenu comme emblématique de la section qu'elle vient ainsi illustrer.

Si on se livre à une analyse comparative des illustrations de ces différentes éditions pour le livre IV de l'*Énéide*, on remarquera par exemple que la gravure de Bosse pour la traduction de 1648 de Pierre Perrin représente la mort de Didon ; en 1649, Chauveau choisit pour sa part de représenter l'apparition de Mercure à Énée. Pour ce qui est des traductions illustrées des épopées classiques en Angleterre, le précédent établi par les *Métamorphoses* de Sandys, et dont on a vu qu'Ogilby s'était sans doute inspiré, proposait aussi une gravure par livre, l'illustration répondant cette fois-ci à un principe d'organisation narrative. Ainsi, les différents éléments du récit étaient tous représentés sur la même planche, et disposés de manière à figurer le déroulement des événements⁵⁴.

En 1654, la traduction d'Ogilby adopte au contraire un principe d'illustration séquentiel, selon lequel le texte traduit est ponctué de scènes, le rapport entre le texte et l'image étant souligné par le rappel, en pied de page, des vers précis que la gravure vient représenter. Réservé principalement aux éditions latines des œuvres virgiliennes⁵⁵, ce modèle

⁵³ Bernadette Pasquier, *Iconographie des éditions de Virgile. France et Italie, 16^e au 20^e siècles*, thèse d'État, Lille, ANRT, Université de Lille 3, 1990, p. 270.

⁵⁴ C'est le cas aussi de la traduction de l'*Orlando Furioso* par John Harington, publiée en 1591.

⁵⁵ On pensera par exemple à l'édition latine des œuvres de Virgile publiée par Sebastian Brant à Strasbourg en 1502.

d'illustrations a cependant un précédent avec une traduction du livre IV de l'*Énéide*. On se souvient en effet comment la traduction du courtisan Robert Stapylton « On the loves of Dido and Aeneas » (1634) présentait en frontispice une représentation de la mort de Didon à dimension fortement théâtrale, puisqu'elle était encadrée de colonnes à l'antique évoquant les fresques en trompe-l'œil caractéristiques des décors de scène.

De même, si l'on considère les illustrations de Franz Cleyn pour le livre IV dans l'*in-folio* de 1654, les gravures procèdent à une mise en scène des personnages dans des décors rappelant fortement ceux des masques et des pastorales dramatiques. C'est ainsi, par exemple, que le paysage aperçu par la fenêtre dans la première gravure, qui montre Didon révélant sa passion à sa confidente, évoque les « déserts » de la pastorale où les bergères se livrent à de semblables aveux. Plus directement, l'intérieur du temple où Didon vient offrir ses sacrifices propitiatoires se rapproche très fortement du décor de « salle du trône » dessiné par Inigo Jones pour le masque de Habington, *Cleodora*, donné en 1640⁵⁶. Tout aussi frappante est la similarité entre la cour du palais de Carthage, où Didon se donne la mort, et les décors de scène « à l'antique » dessinés par Jones⁵⁷.

Au-delà de la reprise des éléments de décor, la dimension théâtrale des illustrations de Cleyn apparaît dans la représentation des différents protagonistes. On notera en particulier la présence en premier plan de personnages qui, représentés de face ou de dos, semblent n'avoir d'autre fonction que celle de renvoyer le lecteur à sa condition de spectateur⁵⁸. C'est le cas par exemple dans la scène de la mort de Didon, où Cleyn donne à la nourrice Barcé une pose de *mater dolorosa*, comme pour mieux inviter le lecteur à la pitié.

En même temps que le texte procède à une mise en scène du texte virgilien, les illustrations participent donc à une véritable re-crédation des modalités esthétiques des

⁵⁶ « A Throne Room », dessin reproduit dans Stephen Orgel et Roy Strong, *Inigo Jones and the Theatre of the Stuart Court*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 790.

⁵⁷ Voir par exemple le dessin pour le masque de 1640 *Salmacida Spolia*, intitulé « Suburbs of a Great City » (Orgel et Strong, *op. cit.* p. 753), ou « A Piazza », *op. cit.* p. 804.

⁵⁸ La représentation de personnages de dos est un élément distinctif des gravures françaises de l'époque ; on les retrouve par exemple dans les gravures d'Abraham Bosse pour l'*Énéide* de Perrin (1648), où ils participent à un effet de mise en abîme. Ce principe est d'ailleurs repris par Inigo Jones dans ses décors de masques. Voir John Peacock, « The French Element in Inigo Jones' Masque Designs », *The Court Masque*, *op. cit.* p. 149-168.

divertissements de cour. Le volume de 1654, où se trouvent inclus les noms et blasons des anciens participants et spectateurs, réalise ainsi virtuellement la restauration des spectacles de cour évoquée par Ogilby dans sa traduction, lorsqu'il met en scène un Enée qui, à l'instar d'Orphée, rétablit les spectacles jusque-là délaissés (« reviving neglected shows »).

4. Vers un usage néoclassique de la traduction virgilienne ? Complexité des enjeux esthétiques de l'*Énéide* de 1654.

Si l'on peut donc voir dans la traduction d'Ogilby un dernier éclat de l'esthétique de cour caroléenne telle qu'elle se manifeste dans les masques et autres divertissements publics à caractère plus ou moins ostentatoire, il est difficile de qualifier le Virgile de 1654 d'œuvre baroque à proprement parler. En effet, si le texte et les illustrations témoignent de la permanence des codes poétiques et iconologiques associés à ce qu'on pourrait appeler un moment baroque de l'histoire esthétique anglaise, le volume témoigne aussi du développement de modèles poétiques et esthétiques qui seront bientôt théorisés par les partisans d'un néoclassicisme de la mesure et du « jugement ».

On notera par exemple que, si la révision du texte de 1649 pour la seconde édition témoigne, comme on l'a vu, d'une transformation du langage poétique qui le rapproche des codes littéraires de la culture de cour, on peut aussi y observer une plus grande régularité métrique. On reprendra ici l'exemple de la mort de Didon, dont la dimension expressive peut donner lieu à des variations métriques intéressantes. Dans la première version de 1649, le texte ne semble pas obéir à un principe métrique particulier, et l'on observe un usage quelque peu erratique de l'enjambement :

This said, they saw her falne upon the Sword :
 (...)
 (Anna) mounts the pile, her dying sister laid
 With sweet imbraces closely to her brest.
 And groaning dries the black blood with her vest.
 To raise her heavie eyes again she tride
 And fails, the deep wound bubbling in her side.⁵⁹

⁵⁹ Traduction de 1649, *op. cit.*, p. 95.

La nouvelle traduction de 1654 témoigne d'une entreprise notable de régularisation du vers :

Thus saying, her fall'n upon the Sword they spy'de,
Which bloody blush'd, her Hands in Crimson dy'de.
(...)
Thus saying (Anna) ascends the lofty Pile,
And laid her dying Sister in her Lap,
Striving the Purple Rivolet to stop.
To raise her heavy Eyes in vain she try'd ;
The Crimson Fountain bubbling in her side.⁶⁰

On notera par exemple les deux « closed couplets » de part et d'autre du passage cité ; le premier se distingue par un effet de parallélisme grammatical (« blush'd » / « dy'de »), et le second, par la réduction de l'enjambement et la suppression de la virgule qui créent un rythme bien plus fluide.

Cette « amélioration » est sans aucun doute à relier à la codification du distique iambique rimé, ou « heroic couplet » qui marque les années 1640, et dont John Denham représente la figure emblématique. En effet, dès 1642, ce dernier présente son poème *Cooper's Hill* comme un essai littéraire expérimental, où, reprenant le modèle métrique du « couplet » tel que développé par Jonson au début du XVII^e siècle, il en fait l'emblème d'une esthétique de l'harmonie et de l'équilibre⁶¹. En témoigne le commentaire à valeur d'art poétique, où Denham s'adresse à la Tamise dans les termes suivants :

Oh could I flow like thee, and make my stream
My great example as it is my theme !
Though deep, yet clear, though gentle yet not dull :
Strong without rage, without o'erflowing full.⁶²

Le passage illustre en effet les caractéristiques majeures du « couplet » tel qu'il sera repris par les poètes néoclassiques : usage limité de l'enjambement, qui fait du distique rimé une unité de sens autant qu'une unité métrique, effets de parallélisme et de symétrie, recherche de l'harmonie (« gentle »), du naturel (« could I flow... »), et de la clarté (« clear »). Bien que Ogilby soit loin d'offrir un équivalent aux essais poétiques développés par Denham, la

⁶⁰ Traduction de 1654, *op. cit.*, p. 287.

⁶¹ Sur l'élaboration du « closed couplet » de Jonson par Denham, voir Banks, *The Poetical Works of John Denham*, Introduction, p. 30 sqq., et William B. Piper, *The Heroic Couplet*, Cleveland, Case Western Reserve University, 1969, p. 287 sqq.

⁶² Denham, « Cooper's Hill », v. 189-192, *The Poetical Works of John Denham, op. cit.*, p. 77.

régularisation du mètre dont témoigne la seconde version de l'*Énéide* révèle sans aucun doute l'influence d'un modèle métrique qui, s'il en est à ses premières formulations dans les années 1640, deviendra bientôt l'emblème de l'esthétique néoclassique.

Il est assez intéressant que, dans sa revue des traductions contemporaines de l'*Énéide*, Brome passe sous silence celle d'Ogilby, qui avait pourtant fait sensation lors de sa publication, et dont le succès peut se mesurer aux nombreuses rééditions que les deux versions (1649 et 1654) connaissent jusque dans les années 1680⁶³. Sans doute le relègue-t-il aussi au nombre des « anciens traducteurs », anticipant ici le mépris que Dryden affichera pour Ogilby dans les années 1680⁶⁴. C'est pourtant l'édition illustrée de 1654 qui servira de modèle au *Dryden's Virgil* de 1697, traduction à vocation canonique qui en reprend non seulement la mise en page et le mode de financement, mais aussi les illustrations. Ce dernier point mérite que l'on s'y attarde quelque peu ; il peut paraître en effet assez étonnant que ces gravures, dont on a montré qu'elles sont profondément ancrées dans la culture de cour caroléenne des années 1630, puissent être reprises au sein du *Dryden's Virgil*, ouvrage le plus souvent décrit comme l'expression par excellence du néoclassicisme anglais⁶⁵. Certains en concluront sans doute à un « baroquisme » de Dryden⁶⁶ ; on notera cependant que les illustrations de Cleyn peuvent elles-mêmes être catégorisées comme l'expression d'un classicisme pictural et architectural tel qu'il se développe en Italie et en France au cours du XVIIe siècle. En effet, les décors de scène de Jones dont Cleyn semble s'être inspiré sont très marqués par l'influence du palladianisme⁶⁷, esthétique toute nourrie de l'architecture classique et de ses principes de symétrie et d'équilibre des formes. C'est bien sur le modèle antique qu'est façonnée la cour intérieure où, dans l'illustration de Cleyn pour le volume de

⁶³ L'*in-octavo* de 1640 est réédité en 1650 et 1665. Le texte de 1654 paraît à nouveau dans des éditions moins coûteuses que l'*in-folio* original, telle par exemple l'édition de 1675 (rééditée en 1684) qui reprend la seconde version du texte, mais sans annotations et avec des gravures d'un certain I. Drapetier nettement moins élaborées que les illustrations de Cleyn et de Hollar qui faisaient la beauté du *Virgile* de 1654.

⁶⁴ Dryden déclare en effet dans la préface de *Sylvae*, « miscellany » de 1685 où il offre des traductions d'extraits de l'*Énéide*, que la retraduction en était nécessaire, vu la piètre qualité de celle d'Ogilby. Nous reviendrons en détail sur ce point dans la troisième partie, ch. 3.

⁶⁵ Voir par exemple Sowerby, *op. cit.*, ch. 2, « The full Augustan mode ».

⁶⁶ Voir par exemple Douglas Canfield, *The Baroque in English Neoclassical Literature*, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁷ Jones joue en effet un rôle déterminant dans l'importation de l'esthétique palladienne en Angleterre : il avait notamment rapporté de son « grand tour » en Italie un manuscrit des œuvres de l'architecte antique Vitruve.

1654, la reine Didon se donne la mort. On soulignera ici aussi la parenté entre ces gravures et celles que crée François Chauveau, non seulement pour la traduction française des œuvres de Virgile parue en 1649, mais aussi pour les éditions des tragédies de Racine qui paraissent dans les années 1670⁶⁸.

Ainsi, en mettant en scène les personnages virgiliens dans un décor à l'antique appelé à devenir la norme du néoclassicisme architectural du second XVII^e siècle anglais⁶⁹, le *Virgile* d'Ogilby crée un précédent majeur pour l'entreprise de récupération des modèles artistiques antiques qui caractérise, comme on le verra, le mouvement néoclassique. Il semble bien qu'Ogilby ait décelé dès les années 1650 l'évolution des « goûts de son temps »⁷⁰ : la traduction illustrée de Virgile sera en effet suivie en 1660 d'une traduction annotée et illustrée de l'*Iliade*, dans un *in-folio* financé suivant le même système de commandite, et dédié, comme il se doit, à Charles II⁷¹. Ogilby publiera aussi des éditions annotées et illustrées des œuvres de Virgile et d'Homère, achevant ainsi la transformation des modèles littéraires antiques en véritables icônes culturelles autour desquelles pourra se construire, dans l'Angleterre de la Restauration, une culture littéralement néoclassique.

Le cas de la traduction d'Ogilby est donc emblématique du bouleversement des modèles esthétiques que connaît l'Angleterre dans les années 1650. On y voit les modes littéraires d'un baroque issu de la culture de cour coexister avec le développement d'une esthétique de l'ordre et de la mesure, sur fond de récupération de l'œuvre virgilienne comme emblème d'une culture aristocratique qui, dans les années 1650, a perdu sa caution royale. Si la dimension publique et spectaculaire du volume de 1654 demandait que l'on s'y attarde en

⁶⁸ Le volume des *Œuvres* de Racine publié à Paris en 1676 est en effet illustré par Chauveau. Ce dernier avait aussi illustré les tragédies de Corneille et les *Fables* de La Fontaine.

⁶⁹ On pensera entre autres à l'œuvre de Christopher Wren.

⁷⁰ Pour paraphraser l'expression de Van Eerde, *John Ogilby and the Tastes of his Times*, *op. cit.*

⁷¹ Le succès de la traduction de 1654 peut sans doute se comprendre par le fait qu'elle présente un élément de continuité avec la cour caroléenne, et répond ainsi à l'attitude officielle dans l'entourage de Charles II, selon laquelle l'interrègne est présenté comme une simple parenthèse, lorsqu'il n'est pas complètement occulté. L'œuvre d'Ogilby à partir de 1660 exploite singulièrement cette rhétorique de la continuité. Ainsi, lorsqu'il dédie à Charles II sa traduction de l'*Iliade*, il interprète le poème comme une illustration du droit divin des monarques. De même, son édition illustrée et annotée du « Progress », ou entrée triomphale de Charles II à Londres en 1660 reprend les modalités des éditions annotées des masques de cour offertes par Ben Jonson sous les règnes de Jacques I^{er} et de Charles I^{er}.

détail, il faut aussi se pencher ici sur les transformations à l'œuvre dans les traductions du livre IV de l'*Énéide* publiées au cours de ces mêmes années sous des apparences plus modestes, mais dont l'importance n'est pas moindre dans le développement du discours néoclassique sur l'« imitation » de l'*Énéide* de Virgile. On examinera donc à présent les traductions du livre IV de l'*Énéide* par Waller et de Denham, en tentant de dégager les causes de leur association systématique à la naissance, dans l'Angleterre des années 1650, d'un « art poétique » spécifiquement néoclassique.

B. « How translations can be improved » : Denham, Waller, et la construction d'un modèle néoclassique de l'« imitation » virgilienne.

1. « True to his sense, but truer to his Fame » : la traduction libre comme « restauration » d'un classicisme virgilien.

Lorsque Denham définit sa « nouvelle manière » de traduire, il met en valeur l'autorité du traducteur, lui donnant même, comme on l'a vu, le privilège d'améliorer son original. C'est ainsi qu'il félicite Fanshawe d'avoir offert une traduction de Guarini qui réponde, non pas seulement à l'esprit du texte, mais aussi à sa réputation : « true to his sense, but truer to his Fame ». C'est sans aucun doute aussi pour se conformer à la « renommée » littéraire de Virgile que Denham avoue, dans la préface de *The Destruction of Troy*, avoir parfois embelli les expressions de Virgile⁷². Les traductions du livre IV de l'*Énéide* par Denham, Waller, mais aussi James Harrington, représentent ici des cas particulièrement notables de la logique de l'amélioration qui, on l'a vu, marque le discours sur la traduction libre. En effet, le livre IV représente l'épisode le plus connu, et désormais le plus traduit dans l'Angleterre du XVII^e siècle ; c'est en partie sur ses beautés que repose la « renommée » du poète antique. C'est ce qu'indique du moins Waller dans la préface à sa traduction de 1658, où il justifie son choix du

⁷² Denham, *The Destruction of Troy*, op. cit., p. 156.

livre IV par l'excellence intrinsèque de l'épisode : « this Fourth Book (...) has been always esteemed the best piece of the best of poets »⁷³.

Cependant, les ambiguïtés génériques dont témoigne l'épisode, son évocation de la fureur amoureuse et son imaginaire de la métamorphose semblent s'inscrire à rebours d'un certain discours sur le classicisme virgilien qui se développe en Angleterre tout au long du XVIIe siècle⁷⁴. Comme on a pu le voir plus haut, cette inadéquation entre la « renommée » de Virgile et la réalité du texte avait été mise en scène par Jonson dès 1601 dans son *Poetaster*. Jonson y avait en effet juxtaposé le discours hérité de l'humanisme sur les qualités toutes classiques d'une poésie virgilienne de l'équilibre, de la sobriété et du *decorum* (« so chaste and tender is his ear etc. »)⁷⁵ à la déclamation du passage sans doute le plus subversif de l'épisode, où Virgile évoque l'union illégitime des héros, et met en scène l'apparition monstrueuse de la Renommée. Lorsque Denham et Waller publient leur version du livre IV de l'*Énéide*, les précédents auxquels Waller renvoie d'ailleurs son lecteur comprennent aussi la traduction de Fanshawe, dont on a vu qu'elle procédait à une réécriture baroque de l'épisode virgilien.

Le discours sur la « restauration » des beautés perdues de l'œuvre virgilienne prend alors toute sa signification. On se souviendra en effet comment Denham met en valeur sa « nouvelle manière » de traduire en comparant son œuvre aux traductions précédentes de l'*Énéide* :

There are so few translations which deserve praise that I scarce ever saw any which deserved pardon (...) neither has any author been more hardly dealt with than this our Master ; and the reason is evident, for what is most excellent is most inimitable (...) but if I can do Virgil less injury than others have done, it will be in some degree to do him right...⁷⁶

C'est cette même logique que reprend Brome, lorsqu'il identifie Denham et Waller comme les pionniers, non seulement d'une « nouvelle manière de traduire », mais aussi d'une

⁷³ Waller, *op. cit.*, p. 249.

⁷⁴ Pour l'assimilation de Virgile à l'esthétique néoclassique au début du XVIIe siècle, voir Sowerby, *op. cit.*, ch. 2.

⁷⁵ Voir ci-dessus, première partie, ch. 3.

⁷⁶ Denham, *op. cit.*, p. 156.

esthétique de l'esprit et du jugement, catégories dont on a vu qu'elles désignent entre toutes le mouvement néoclassique. Si les traducteurs de la « nouvelle manière » mettent en valeur leur rapport de compétition avec d'autres traductions qu'elles prétendent surpasser, c'est donc au nom d'une certaine vision des « beautés » de Virgile. En soulignant le rapport que les différentes traductions entretiennent entre elles, on se demandera donc ici dans quelle mesure les traductions du livre IV de l'*Énéide* par Denham et Waller contribuent au développement d'une nouvelle esthétique, que l'on définira non seulement par ses caractéristiques poétiques et formelles, mais aussi comme la cristallisation d'un discours tendant à projeter sur l'œuvre de Virgile les valeurs littéraires du néoclassicisme naissant.

2. Régularisation du mètre et harmonie du vers

Il est bien connu que le vers néoclassique par excellence sera le « heroic couplet », tel qu'adopté, illustré et célébré par Dryden au tournant du XVIII^e siècle. Ce dernier se réclame d'ailleurs systématiquement de Waller et de Denham, en qui il voit les fondateurs d'une métrique anglaise digne de ce nom. On a déjà eu l'occasion de souligner en effet le rôle déterminant de Denham dans le développement du modèle métrique du « couplet » hérité des poètes du début du XVII^e siècle, en particulier Ben Jonson⁷⁷. On doit en effet à Denham la systématisation du principe du « closed couplet », où l'unité métrique du distique est aménagée pour coïncider avec une unité de sens, le plus souvent une phrase ou une proposition entières. La construction du « couplet » elle-même est caractérisée par une césure régulière après le quatrième ou le sixième pied, et une préférence pour les effets de symétrie et de parallélisme. C'est à Denham que l'on doit aussi le principe musical du « turn », ou reprise thématique dans le second vers du « couplet » d'un mot placé à la rime du premier⁷⁸.

⁷⁷ Entre autres dans sa traduction de l'*Art Poétique* d'Horace.

⁷⁸ On reprend ici les caractéristiques formelles du « closed couplet » telles qu'identifiées par Brendan O'Hehir, *Expans'd Hieroglyphics, A Study of John Denham's Cooper's Hill*, Berkeley, University of California Press, 1969.

Ces règles de métrique seront ensuite adoptées et développées par Waller dans les années 1650, ce qui explique que sa réputation dépasse celle de Denham chez leurs successeurs⁷⁹.

De fait, la traduction du livre IV de l'*Énéide* publiée par Waller en 1658 répond à toutes les caractéristiques du « heroic couplet » néoclassique. La traduction procède par unités de deux vers, ou « closed couplets », à l'exception seule de passages évoquant la tourmente, telle la comparaison d'Énée à un chêne secoué par le vent, où l'on observe un usage particulièrement expressif de l'enjambement :

As when the winds a well-grown Oak would rend
Up by the roots, this way and that they bend
His reeling trunk...⁸⁰

Au sein des « couplets », on observe des effets de parallélisme, telle la construction du vers : « Lost here her prayrs and fruitlesse were her tears », ou encore : « A deathlike quiet, and deep silence fell ». La césure régulière, placée après le quatrième ou le cinquième vers, et souvent soulignée par une virgule, ne fait que mettre en valeur les effets de symétrie sur lesquels repose le vers. Enfin, on observe chez Waller l'usage caractéristique du « turn », ou reprise thématique d'un terme clé : « A double passion in her breast doth move / Love and fierce anger for neglected Love ».

Ces principes métriques sont aussi notables dans la traduction de Denham, publiée en 1668. On observe en effet une majorité de « closed couplets », avec un usage expressif de l'enjambement dans les passages qui s'y prêtent. Ainsi, les imprécations de Didon donnent lieu à une série d'enjambements, avec des variations de la césure qui mettent très efficacement en valeur les verbes à la voix passive :

May he be with arms opresst
By his rebelling people, be distrest
By exile from his country, be divorc'd
From young Ascanius sight and be enforc'd
To implore Forrein [*sic*] aids...⁸¹

⁷⁹ Voir W.A. Allison, *Toward an Augustan Poetic : Edmund Waller's « Reform » of English Poetry*, University of Kentucky Press, 1962 ; et W. Chernaik, *The Poetry of Limitation : A Study of Edmund Waller*, New Haven, Yale University Press, 1968.

⁸⁰ Les citations suivantes sont tirées de *The Passion of Dido for Aeneas*, publié par Waller en 1658. L'édition n'offre pas de numérotation des pages.

En dehors de ces passages expressifs, la traduction adopte un rythme iambique et des césures généralement régulières. On y observe de nombreuses structures binaires, organisées autour d'un chiasme (« False as thy Vows, and as thy Heart unkinde ») ou d'une antithèse (« and where I first began, would end my days »)⁸². Denham fait aussi usage du « turn » à plusieurs reprises : « We both are griev'd when you or I complain / But much the more when all complaints are vain », ou « If Jove decree it, Jove's decree must stand »⁸³.

Ces principes métriques contribuent à donner à la traduction une gravité de ton caractéristique. Sowerby note par exemple comment la malédiction finale de Didon revêt une noblesse inégalée, lorsque Denham traduit les vers suivants : « Littora littoribus contraria, fluctibus undas / imprecor, arma armis : pugnent ipsique nepotesque (Rivages contre rivages, flots contre flots, armes contre armes / c'est ma malédiction : qu'ils se fassent la guerre, eux et leurs descendants »)⁸⁴. On peut lire chez Denham : « Our Seas, our Shores, our Armies theirs oppose / And may our Children be for ever Foes »⁸⁵. Cependant, la *gravitas* de la traduction dépasse parfois celle du texte virgilien. On notera en effet que la traduction en « couplets » provoque souvent une expansion significative de l'original. Ainsi, les vers de Denham « We both are griev'd when you or I complain / But much the more when all complaints are vain » possèdent un caractère sentencieux absent chez Virgile, où Enée déclare simplement à Didon : « desine meque tuis incendere teque querelis (cesse de nous enflammer toi et moi par tes plaintes) »⁸⁶.

Or le critère de la *gravitas* est celui qui est mis en valeur par les théoriciens anglais de l'épopée lorsqu'ils font du décasyllabe iambique rimé le seul mètre capable de rendre la noblesse de la poésie antique. Ainsi Hobbes dans sa réponse au *Discourse upon Gondibert* de Davenant :

The verse which the Greeks, and Latines (considering the nature of their own languages) found by experience most grave, and for an Epique Poem most decent,

⁸¹ Denham, *The Poetical Works*, p. 185, v. 191-196.

⁸² Denham, *op. cit.*, p. 182, v. 30 et p. 183, v. 62 respectivement.

⁸³ Denham, *op. cit.*, p. 183, v. 71-72 et p. 187, v. 90 respectivement.

⁸⁴ *Énéide*, IV, v. 627-628.

⁸⁵ Denham, *op. cit.*, p. 188, v. 209-210 et Sowerby, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁶ *Énéide* IV, v. 360 (traduction légèrement modifiée).

was their Hexameter; a Verse limited, not onely in the length of the line, but also in the quantity of the syllables. In stead of which we use the line of ten syllables, recompensing the neglect of their quantity, with the diligence of Rime. And this measure is so proper for an Heroick Poem, as without some losse of gravity and dignity, it was never changed.⁸⁷

La régularisation du mètre apportée par Denham et Waller par la codification du « heroic couplet » répond donc bien au discours sur le mètre héroïque comme véhicule de la *gravitas* et du *decorum* épiques hérités des anciens. Cependant si l'ampleur du mètre permet parfois aux traducteurs d'atteindre un effet comparable à celui de l'original virgilien, elle n'en contribue pas moins à une unification du ton qui tend à effacer les variations propres à Virgile, et à lui conférer une gravité sententieuse plus conforme à la théorie de l'épopée qu'à la réalité du texte lui-même. C'est ainsi que le modèle de la traduction libre permet à Denham de créer une version de l'œuvre virgilienne plus proche de sa « renommée » épique que de la réalité du texte antique.

Il convient alors de revenir sur la thématique de l'amélioration qui marque si fortement la réception des œuvres de Waller et de Denham. Dans son analyse comparée des versions successives de l'*Énéide* composées par Denham en 1636 et en 1668 avec celle de Waller, Robin Sowerby a pu mettre en valeur une évolution assez nette de la pratique de la traduction vers une plus grande régularité du vers et un agencement des mots tendant à rendre la diction plus harmonieuse. C'est ainsi qu'il souligne les modifications apportées par Denham en 1668 à sa première version composée dans les années 1630. On retiendra ici à nouveau les vers finaux de la malédiction de Didon, dans ses versions successives :

Let seas & shores to shores be opposite
And armes to armes & let our offspring fight.

Our Seas, our Shores, our Armies theirs oppose
And may our Children be for ever Foes.⁸⁸

⁸⁷ Thomas Hobbes, « The Answer of Mr Hobbes to Sr Davenants Preface before Gondibert », *op. cit.*, p. 125-126.

⁸⁸ Cité par Sowerby, *op. cit.*, p. 100.

Comme le note Sowerby, la seconde version se distingue par un usage plus emphatique de la rime, masculine et plus riche dans le second cas, soulignant en outre la thématique de la guerre par l'association de « oppose » à « Foes ». Sowerby relève aussi une plus grande musicalité du vers, résultant de l'antéposition assez discrète du complément « theirs ». On remarquera aussi la réduction des coordinations (un seul « and » contre trois dans la première version), ainsi que l'adoption d'un rythme ternaire contribuant à la majesté du ton.

S'il est clair que les modifications apportées à la première version vont dans le sens de la codification néoclassique du « closed couplet » dont Denham est l'un des agents majeurs, on ne peut cependant exclure que Denham se soit aussi aligné sur la traduction de Waller. On sait que Denham était un admirateur de Waller, et qu'il avait composé plus d'un poème « en imitation » de ce dernier⁸⁹. Publiée dix ans après la première édition de *The Passion of Dido for Aeneas* de 1658, la traduction de Denham offre une version des passages qui avaient été omis dans l'édition de 1664 des *Poèmes* de Waller⁹⁰. Parmi ces derniers se trouvent les vers cités ci-dessus, que Waller traduit en 1658 comme suit : « Our seas their seas, our shores their shores oppose / Our armes their armes, and be our Children foes ». Les échos sont évidents : à la rime « oppose » / « foes », s'ajoute la mention des « enfants », « Children », pour « offspring » dans la première version. Le rythme ternaire souligné par Denham dans la seconde version semble aussi inspiré de la traduction de Waller, dont Denham augmente d'ailleurs la musicalité en rétablissant une grammaire plus naturelle et épousant mieux le rythme iambique : « And may our Children be for ever Foes ».

⁸⁹ Denham, *Directions to a Painter for Describing our Naval Business : in Imitation of Mr. Waller*, Londres, 1669. Sur les liens entre Denham et Waller, voir *The Poetical Works of John Denham*, op. cit., p. 39.

⁹⁰ Dans son édition de 1664 *Poems on several occasions*, Waller n'offre qu'une section de la traduction de 1658, sous le titre « Part of the fourth Book of *Virgil* translated ». Le texte traduit commence avec l'évocation du stoïcisme d'Énée face aux supplications de Didon, et s'achève sur le départ du héros et de ses troupes. Waller, *Poems on Several Occasions*, Londres, 1664, p. 185-192. Selon l'éditeur de Denham Theodore Banks, Denham aurait lui-même omis d'inclure dans sa traduction de 1668 les vers publiés par Waller en 1664 « afin de ne pas faire concurrence à son ami » : « Denham, having already translated the passage, omits it in revision because Waller has written his version in the meantime, and Denham does not wish to compete with his friend ». (*The Poetical Works of Sir John Denham*, « Introduction », p. 39). Il semblerait cependant que la relation entre les différentes versions de Waller et Denham soit plus complexe que cela.

Les traductions de Waller et de Denham semblent donc bien entretenir un rapport dynamique entre elles. Si les principes métriques que Waller applique à sa traduction de 1558 sont dérivés des recherches de Denham, ce dernier s'inspire à son tour de la version de Waller pour réviser son essai de 1636 et offrir une traduction « améliorée », non seulement de sa propre œuvre, mais aussi de celle de Waller⁹¹ – et à l'occasion, du texte virgilien.

Le processus de correction et autocorrection que révèle la traduction de Denham invite ici à revenir sur un aspect intrigant du texte de 1658. En effet, il s'agit d'une traduction composite, puisque les quatre cent cinquante premiers vers sont attribués à Sidney Godolphin, poète de cour de l'époque caroléenne qui avait trouvé la mort en 1643 pendant la première guerre civile. Or dans son édition du texte de Godolphin publiée dans *Minor Poets of the Caroline Period*, G. Saintsbury souligne la valeur au moins documentaire de la traduction de Godolphin comme l'une des premières traductions en « closed couplets » : « The Translation of the *Aeneid* ought to take much higher rank than it has yet usually done, as a document in the history of the regular heroic couplet »⁹². De fait, dans le texte de son édition, qui correspond d'ailleurs à celui de 1658, la première partie de la traduction attribuée à Godolphin fait preuve d'une régularité remarquable dans le maniement du « closed couplet », et répond presque à toutes les caractéristiques formelles du modèle métrique développé par Waller. On y remarque en effet un rythme iambique des plus réguliers, sauf dans des passages évoquant le désordre, tel celui de l'orage qui précède l'union de Didon et Enée. C'est le cas par exemple dans le « couplet » suivant, où Godolphin remplace au second vers l'iambe initial par un trochée : « One cave in her dark bosom doth afford / Shelter (/ x) to Dido and the Trojan Lord »⁹³. La description de *Fama* est aussi l'occasion d'une suite d'enjambements :

Fame, the most swift of ills, which in her course
And motion spreads, and flying gathers force,

⁹¹ La notion d'amélioration est bien sûr à prendre *cum grano salis* ; indissociable du discours des traducteurs tout au long du XVII^e siècle, on la retrouve encore chez certains critiques des traductions, avec des résultats cependant différents. Ainsi, Sowerby semble parfois considérer la version de Waller comme supérieure à celle de Denham (*op. cit.*, p. 91-92), tandis que Proudfoot donne la palme à Denham, qui représente selon lui une pratique du « closed couplet » à son apogée, avant qu'elle ne dégénère en une régularité excessive et empreinte d'afféterie, caractéristique pour lui de la poésie de Waller. Voir Proudfoot, *op. cit.*, p. 163 sqq.

⁹² *Minor Poets of the Caroline Period*, *op. cit.*, p. 235.

⁹³ *Minor Poets*, *op. cit.*, p. 253, v. 174.

Sprung from a scarce discerned seed, doth tread
On the low ground, but lifts to heav'n her head.⁹⁴

Dans le reste de la traduction, la césure est régulièrement placée après le second accent, soulignant des effets de parallèle. Ainsi, lorsque Junon évoque la perspective de l'orage :

A dark'ning shower I'll pour of hail and rain
Shake heav'n with thunder, while the pale troops ride
Disperst with fear, and lost without a guide.⁹⁵

Il semblerait donc bien que Godolphin soit à compter, pour reprendre les termes de Sowerby, au nombre des « early Augustans ».

Cependant, l'homogénéité métrique dont fait ainsi preuve la traduction publiée en 1658 par Waller pose la question des influences, ou du travail de correction à l'œuvre dans ce texte. En effet, Saintsbury note l'existence d'une version manuscrite de la traduction, sans doute antérieure à l'édition de 1658, dans laquelle on observe de nombreuses variantes. Il suggère que les différences entre le manuscrit et le texte imprimé sont le fruit de corrections apportées soit par Waller, soit par Dryden qui publiera en effet la traduction dans le quatrième volume de son *Miscellany*⁹⁶. Il semblerait que les modifications soient bien de la main de Waller, puisqu'elles apparaissent dès 1658, et que Waller présente lui-même le texte de Godolphin comme une ébauche réservée à l'usage privé :

This was done (all but a very little) by that incomparable person, as well for vertue as for wit, Mr. Sidney Godolphin, only for his own diversion, and with less care, than so exact a judgment as his would have used, if he had intended it should have ever been made public.⁹⁷

Le texte de Godolphin, autant dans la version manuscrite que dans celle de 1658, fait en effet preuve de quelques faiblesses dans le choix des rimes⁹⁸. Il semble cependant que Waller soit intervenu à plusieurs reprises pour améliorer la musicalité du vers et la facilité de

⁹⁴ Godolphin, *op. cit.*, p. 253, v. 183-186.

⁹⁵ Godolphin, *op. cit.*, p. 252, v. 128-131.

⁹⁶ Publié par Tonson en 1714. Voir Saintsbury, *Minor Poets.*, p. 249 : « It is possible that the alterations were Waller's or even Dryden's own ».

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ On note en effet des rimes quelque peu approximatives, par exemple « success »/ « prodigies » (Godolphin, *op. cit.*, p. 253, v. 175-176), ou « by »/ « he », (p. 253, v. 157-158).

la diction par de légères modifications de l'ordre des mots. C'est le cas par exemple des vers suivants, dans les versions respectives du manuscrit et de l'édition de Waller :

The haples Queen, no more she hides her love
But doth excuse it with chast Hymen's name...

The haples Queen, no more she hides her love
But doth her crime express with Hymen's name....⁹⁹

Dans le texte de 1658, le second vers évite l'accumulation des sifflantes et des dentales qui rend la diction difficile dans la version manuscrite ; le rythme iambique est plus aisément soutenu, et l'antéposition de l'objet « her crime » sert tout autant l'élégance que l'expressivité de la diction. Des modifications similaires sont apportées lors de l'évocation de Iarbas, rival d'Énée qui attire l'attention de Jupiter sur l'union des amants. Voici à nouveau les deux versions, d'abord selon le manuscrit puis dans l'édition de Waller :

Mad with the news, the Libyan monarch lays
His prostrate face before High Heaven, and says...

Mad with the news, the Libyan monarch lays
Prostrate himself before the throne, and says...¹⁰⁰

On observe ici encore l'inversion caractéristique de la poésie de Waller¹⁰¹. La modification du second vers a aussi pour effet de faciliter la prononciation, en supprimant ici encore la multiplication des consonnes qui ralentit le rythme du vers dans la première version. Si ces corrections sont bien de la main de Waller, elles confirment l'anecdote apocryphe rapportée par le biographe de la Restauration John Aubrey lorsqu'il écrit : « When he was a brisk young spark, and first studied in poetry, me thought, said he, I never saw a good copy of English verses : they want smoothness : then I began to essay »¹⁰².

Les retraductions du livre IV de l'*Énéide* élaborées par Denham et Waller répondent bien à une logique de la correction, qu'il s'agisse des modifications du texte latin visant à le

⁹⁹ Godolphin, *op. cit.*, p. 253, v. 180-181 et note.

¹⁰⁰ Godolphin, *op. cit.*, p. 254, v. 210-211 et note.

¹⁰¹ Telle que notée par exemple chez Sowerby, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰² John Aubrey, *Brief Lives*, cité par Sowerby, *op. cit.*, p. 84.

faire répondre au critère de la *gravitas* épique, ou encore des révisions apportées par les traducteurs, tant à leurs propres versions qu'à celles qui les ont précédées. Les exemples des différentes versions composées par Godolphin, Denham et Waller ont en effet permis de mettre en valeur la relation dynamique qui existe entre les différentes retraductions classicisantes de l'épisode. Au fil des réécritures et des rééditions des différentes versions, le principe humaniste de l'imitation rhétorique de l'original s'efface au profit des stratégies de récupération, d'imitation et de correction des traductions entre elles. C'est à travers ce travail de retraduction que s'établit le modèle métrique du « closed couplet », qui deviendra l'emblème de l'esthétique néoclassique. Cependant, le mètre ne représente pas le seul domaine d'« amélioration » de la part des traducteurs « early Augustan » : l'idéal de mesure et d'élégance de l'esthétique classique se construit aussi à travers le choix des termes et l'usage du style dont ces mêmes traductions du livre IV de l'*Énéide*.

3. Bienséance, vraisemblance et rationalisation du discours.

Lorsque Brome attribue à Denham et à Waller les qualités de « jugement » et d'« esprit » (« Wit »), il reprend des critères majeurs dans la définition du goût classique. En effet, le terme de « jugement » renvoie, chez les théoriciens de l'épopée comme chez les poètes eux-mêmes, au bon usage de l'invention poétique, allié à une certaine prudence dans les figures de style.

C'est ainsi que Thomas Hobbes écrit en 1651 dans son *Leviathan* : « In a good Poem, whether it be Epique, or Dramatique (...) both Judgment and Fancy are required : But the Fancy must be more eminent ; because they please for the Extravagancy ; but ought not to displease by Indiscretion »¹⁰³. Selon Hobbes, la qualité de la poésie épique repose donc sur un équilibre savant entre l'invention et la bienséance. Waller reprend à son tour les critères du « jugement », de l'« esprit » et du goût lorsque, dans un poème publié dans l'édition de 1686

¹⁰³ Cité dans Cottegnies, *L'Éclipse du regard*, op. cit., p. 345.

de ses œuvres, il établit un contraste frappant entre ses œuvres d'avant-guerre et celles qu'il a pu composer plus tard. S'adressant à la destinataire du poème, il note en effet :

Madam, I here present you with the rage,
And with the beauties of a former age;
(...)
While we your Wit and early Knowledge fear
To our production we become severe;
Your matchless Beauty gives our Fancy wings
Your Judgment makes us careful how we sing.¹⁰⁴

Waller oppose ainsi l'esthétique du « conceit », de la métaphore hardie et des « flights of fancy » qui avait caractérisé la poésie de cour baroque, à un nouveau mode poétique tout de mesure et d'élégance, ajusté aux qualités du lecteur plein de « jugement » et d'« esprit ».

Un tel contraste est aisément observable si l'on compare les traductions de Denham et de Waller à celles des traducteurs dont on a pu relever les affinités avec l'esthétique baroque. Si l'on se penche sur l'évocation de la mort de Didon, dont les détails sanglants chez Virgile invitent tout particulièrement les traducteurs au maniement de la périphrase, on observe en effet un usage bien différent de la « belle infidèle ». On se souviendra par exemple de la transformation précieuse du sang en fontaine d'écarlate dans la traduction d'Ogilby : (« Thus saying, her fall'n upon the Sword they spy'de / Which bloody blush'd, her Hands in Crimson dy'de »)¹⁰⁵. Or les périphrases précieuses si caractéristiques du texte d'Ogilby ne trouvent pas leurs semblables chez Denham et Waller. Ainsi chez Waller : « With this the bloud came rushing from her side / Deep in her breast the reeking sword was dy'd »¹⁰⁶ ; et chez Denham, avec un enjambement remarquable : « Her fainting hand let fall the Sword besmear'd / With blood, and then the Mortal wound appeared »¹⁰⁷. On peut observer en effet chez ces derniers une plus grande subtilité métrique dans le placement des césures et le maniement du « heroic couplet ». Cependant, l'évocation de la « blessure mortelle », pour élégante qu'elle soit (« her fainting hand let fall the Sword... »), ne recourt pas à un langage aussi orné que chez Ogilby. Si Waller reprend en effet le participe « dy'd » placé à la rime (« the reeking sword was

¹⁰⁴ Waller, *Poems on Several Occasions*, Londres, 1686, p. 247.

¹⁰⁵ Ogilby, *op. cit.*, p. 286.

¹⁰⁶ Waller, *The Passion of Dido for Aeneas* (n. p.)

¹⁰⁷ Denham, *op. cit.*, p. 188.

dy'd »)¹⁰⁸, l'image a ici perdu de sa vivacité en comparaison avec son usage chez Ogilby, où elle est renforcée par la transformation métonymique du sang en écarlate (« crimson »). Tout en maniant à leur tour la « belle infidèle », Denham et Waller font donc preuve de la « proportion » et de l'élégance qui caractérisent l'usage néoclassique de la métaphore.

L'usage mesuré du langage figuré est ici à relier au critère néoclassique de la bienséance, et à son corollaire, la vraisemblance. Hobbes note en effet que, si l'image doit surprendre le lecteur pour créer le plaisir, ce plaisir est rompu si l'invention sort des limites de la bienséance : « they please for the Extravagancy ; but ought not to displease by Indiscretion ». On associera volontiers l'émergence de ces critères à la réflexion sur l'épopée qui caractérise les milieux littéraires français de l'époque : on se souviendra en effet que Hobbes résidait à Paris au moment de la publication de son *Leviathan* en 1651. C'est aussi à Paris qu'est publié en 1650 le *Discours sur Gondibert*, préfacé par Waller, où Davenant dénonce à la fois comme une invraisemblance et comme une insulte à la piété l'usage du merveilleux païen qui caractérise l'épopée antique. C'est sans doute l'application de tels critères esthétiques qui justifie certaines omissions dans la traduction de Denham publiée en 1668. Un des passages négligés par le traducteur correspond à l'évocation des rites de magie noire et des recettes peu engageantes auxquels Didon s'adonne pour regagner le cœur de son aimé¹⁰⁹.

L'influence des théories de l'épopée semble d'ailleurs dépasser le cercle des traducteurs que la critique, à l'instar de Sowerby, qualifie volontiers de « early Augustan ». En effet, James Harrington, dont la traduction se distingue par une diction des plus inégales¹¹⁰, revendique cependant en préface la liberté de corriger Virgile là où le texte fait

¹⁰⁸ Dryden utilisera aussi ce verbe dans sa propre version : « She said, and struck: Deep enter'd in her side / The piercing Steel, with reeking Purple dy'd ». Voir Dryden, *The Works of John Dryden*, op. cit., vol. 5, p. 481.

¹⁰⁹ Parmi celles-ci, on trouve mention de l'excroissance grasseuse que les poulains portent sur le front à la naissance, et que la jument doit ingérer (*Énéide* IV, v. 515-516). On pensera ici au commentaire de Roscommon, dans son *Essay on Translated Verse* de 1684, où il évoque de tels détails par la formule plaisante de « holy Garbage, though by Homer cook'd ». Voir *Western Translation Theory*, op. cit., p. 177.

¹¹⁰ La réputation poétique de Harrington est en effet celle d'une muse sans apprêts : « his Muse was rough », écrit Aubrey dans ses *Short Lives* (cité par Norbrook, op. cit., p. 358).

offense au bon sens ou au *decorum*. De manière révélatrice, trois des exemples qu'il soumet à son lecteur, citations à l'appui, sont tirés du livre IV :

I will not yield that the enamour'd Queen
Should spare a tear that she to stay had no
Little Aeneas, when the great would go.
Like Thyas in the bouncing Bacchanal,
Like Pentheus, mad Orestes, never shall
I shew her overt passion.¹¹¹

Par ailleurs, la démythologisation de l'épopée que nous avons eu l'occasion de souligner au chapitre précédent¹¹² est sans aucun doute à lier au développement d'une esthétique de la vraisemblance, où le recours au merveilleux se doit d'être limité par les lois du « jugement ». Hobbes commente d'ailleurs la critique de Davenant envers le merveilleux antique en indiquant à son tour les limites de l'invention poétique :

...the Resemblance of truth is the utmost limit of Poeticall Liberty. In old time amongst the Heathens, such strange Fictions and Metamorphoses, were not so remote from the Articles of their Faith, as they are now from ours, and therefore were not so unpleasant. Beyond the actuall works of Nature a Poet may now go; but beyond the conceived possibility of Nature, never.¹¹³

On peut lire un exemple de la rationalisation du langage épique dans la transformation de nombreuses références mythologiques en simples motifs, réduites au statut du lieu commun épique lorsqu'elles ne sont pas tout simplement évacuées¹¹⁴. La désacralisation de l'imaginaire antique ne va d'ailleurs pas sans une certaine ironie. On en citera pour preuve le traitement singulier que John Denham réserve, au début de sa traduction, à la première apparition du dieu Mercure, venu transmettre à Enée les ordres de Jupiter. On rappellera que Denham offre ici une version partielle de l'épisode, et que sa traduction commence au moment où Mercure vient de visiter Enée, et que ce dernier délibère sur les moyens d'accomplir la volonté du dieu :

At vero Aeneas obstupuit amens
arrectaeque horrore comae, et uox faucibus haesit.

¹¹¹ Harrington, « The translation to the Author », *Virgils Aeneis*, *op. cit.*, sig. A3^v.

¹¹² Voir ci-dessus, ch. 2, section B.

¹¹³ Hobbes, *op. cit.*, p. 136.

¹¹⁴ C'est le cas chez Harrington et Waller qui, comme on l'a vu, minimisent ou suppriment l'évocation de la déesse Iris sur laquelle se clôt l'épisode virgilien.

Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,
 attonitus tanto monitu imperioque deorum.
 Heu quid agat ? Quo nunc reginam ambire furentem
 audeat adfatu ? Quae prima exordia sumat ?
 Atque animum nunc huc celerem, nunc diuidit illuc,
 in partisque rapit uarias perque omnia uersat.

(Alors Énée resta sans voix, égaré par cette vision ;
 ses cheveux se dressèrent d'effroi et sa voix s'étrangla dans sa gorge.
 Il brûle de s'en aller, de fuir et de quitter ce séjour de douceur,
 atterré par un avertissement si impérieux des dieux.
 Hélas, que faire ? En quels termes osera-t-il affronter
 la fureur de la reine ? Quelle entrée en matière choisir ?
 Son esprit rapide, emporté ici, puis là, est tiraillé
 entre divers partis, qu'il tourne et retourne en tous sens.)¹¹⁵

Denham offre pour sa part une présentation quelque peu irrévérencieuse du dilemme du héros :

He loth to disobey the God's command,
 Nor willing to forsake this pleasant Land,
 Asham'd the kind Eliza to deceive,
 But more afraid to take a solemn leave ;
 He many waies his labouring thoughts resolves,
 But fear o're-coming shame ; at last resolves
 (Instructed by the God of Thieves) to steal
 Himself away, and his escape conceal.¹¹⁶

L'apparition du dieu, événement qui suscite la terreur sacrée du héros, devient chez Denham l'occasion d'un mot d'esprit quelque peu subversif, non seulement envers les lectures humanistes qui faisaient d'Énée le modèle absolu de la vertu, mais aussi envers la tradition interprétative héritée du néoplatonisme antique, où Mercure tenait une place majeure comme emblème des facultés supérieures de l'âme humaine¹¹⁷. On mesurera ici la distance traversée depuis les traductions de Sandys, où le traducteur invitait le lecteur royal à déchiffrer, à travers le merveilleux antique, les secrets de la nature cachés au simple vulgaire. Ce que Denham offre ici au « jugement » de son lecteur, c'est au contraire un Virgile raisonné, où les apparitions divines sont présentées comme autant de conventions génériques

¹¹⁵ *Énéide* IV, v. 279-286.

¹¹⁶ Denham, « The Passion of Dido for Aeneas », *op. cit.*, p. 181, v. 5-10.

¹¹⁷ Grande figure néoplatonicienne de la raison vertueuse, Mercure apparaît, entre autres, dans le masque de Ben Jonson et Inigo Jones *Pleasure Reconciled to Virtue*, donné en 1618. Son discours, adressé cette fois à Hercule, ne va cependant pas sans rappeler l'épisode virgilien.

que le traducteur peut transformer selon les critères de la vraisemblance, ou par les détours d'un mot d'esprit.

La pratique de la traduction ici illustrée par les exemples de Denham et de Waller révèle donc une conception paradoxale de l'imitation virgilienne. Au moment même où les traducteurs font de leur version de Virgile le véhicule des valeurs classiques traditionnellement attribuées à Virgile, leur entreprise d'« amélioration » des traductions précédentes les porte à s'éloigner du texte original. C'est ainsi que Denham et Waller mettent la « nouvelle manière de traduire Virgile » au service d'une réécriture du texte virgilien selon les critères de la bienséance et de l'élégance classiques. Ils contribuent ainsi, non seulement à la transformation du goût dans l'Angleterre des années 1650 et 1660, mais aussi à la confirmation d'une lecture classique de l'*Énéide* appelée à marquer pour longtemps la réception des œuvres virgiliennes.

Conclusion

À l'issue de cette enquête, on peut sans doute distinguer un usage baroque de la « belle infidèle » des formes que la traduction libre peut prendre chez les traducteurs classicisants. On décrira ainsi la pratique baroque de l'« imitation » comme répondant à une esthétique de l'ornement, favorisant les effets de mouvement et de métamorphose par l'exploitation des éléments du texte et de la tradition interprétative virgilienne qui s'y prêtent. Par contraste, la « belle infidèle » classique se distingue par la recherche de la clarté, de l'élégance et de la mesure, selon des principes de mise en ordre et de soumission du texte virgilien aux critères du néoclassicisme naissant.

Il faut cependant souligner le fait que ces tendances coexistent et se superposent au long de la période étudiée, et parfois même au sein des mêmes textes. C'est ainsi que la régularisation du mètre qui marque la seconde traduction de l'*Énéide* d'Ogilby est sans doute

due à l'influence du développement du « closed couplet » par Denham et de Waller. De même, si Harrington offre une traduction à la diction et à la métrique quelque peu disparates, et s'il semble refuser ainsi les critères du goût exprimés la même année dans la traduction de Waller, il n'en retient pas moins les principes de rationalisation du texte et de recherche de la bienséance qui marqueront profondément l'esthétique néoclassique.

Sans doute convient-il alors de dépasser la caractérisation du baroque et du classicisme en termes de critères thématiques et stylistiques, pour s'attacher, comme le suggère Claude Gilbert-Dubois, aux modes de « fonctionnement » qui marquent l'une et l'autre esthétique¹¹⁸. Les traductions de Fanshawe et d'Ogilby permettent alors de dégager un usage baroque de la traduction répondant à un principe de reprise et de déstabilisation des modèles esthétiques du baroque de cour anglais établi sous le règne de Charles Ier. Quant aux versions du livre IV de l'*Énéide* composées et reprises par Denham et Waller, elles contribuent à la construction paradoxale d'un modèle esthétique néoclassique issu du discours sur Virgile et de la réflexion sur l'épopée qui marque les années 1650, selon un principe de résolution des contradictions virgiliennes qui, à la « discordia concors » du baroque de cour, substitue l'imposition d'un discours mesuré, conforme, sinon au texte, du moins à la « renommée » de la poésie virgilienne.

¹¹⁸ Dubois, *op. cit.*, p. 13.

CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE

Au terme de cette analyse, il semble bien que l'application de l'expression des « belles infidèles » à l'Angleterre de la moitié du XVII^e siècle soit justifiée, dans la mesure où l'on assiste à une transformation notable des théories et de la pratique du traduire, favorisant la traduction libre et l'adaptation du texte virgilien aux circonstances historiques de la traduction. L'influence des traducteurs français des années 1640 et 1650 a été confirmée sur les cercles poétiques anglais qui, autour d'Abraham Cowley, John Denham et Edmund Waller, recommandent une pratique de la traduction qui fasse parler à Virgile la langue du temps. Cependant, au-delà d'une « mode » importée de France, la transformation du traduire correspond à une réinterprétation caractéristique de la notion de l'imitation littéraire. Au moment où Cowley nomme « imitation » sa traduction « licencieuse » de Pindare, on voit en effet les traducteurs se référer au modèle établi par Quintilien, où les principes cicéroniens de l'équivalence rhétorique cèdent la place à une conception éristique de l'imitation comme émulation d'un modèle qu'il s'agit moins de suivre que de surpasser. C'est ainsi que se définit une poétique du surplus de traduction, où le traducteur-poète se donne la liberté de « restaurer » les grâces perdues de son original, d'en rajouter de nouvelles, et de faire de son texte le lieu d'inscription de ses choix idéologiques, politiques et esthétiques.

On a ainsi montré comment, dans le contexte des bouleversements politiques et esthétiques que connaît l'Angleterre au milieu du XVII^e siècle, la pratique de la traduction libre dépasse de loin la problématique du développement du goût classique relevée par Zuber. Ainsi, au-delà du principe d'adaptation au lectorat traditionnellement souligné dans les études des traductions dites « ciblistes », on a pu identifier une pratique « active » de la retraduction du livre IV de l'*Énéide*. Au cours de cette période de multiplication des versions du même texte, l'écart de traduction peut ainsi se lire, tantôt comme un commentaire sur les troubles politiques que traverse l'Angleterre, tantôt comme une réponse aux traductions antérieures, tantôt comme le lieu de développement de nouveaux modes esthétiques.

En mettant en valeur les « libertés » prises par les nombreux traducteurs du livre IV l'*Énéide* entre les années 1630 et les années 1660, on a pu dégager les liens qui se nouent entre la modification de la pratique du traduire selon cette nouvelle acception de l'imitation littéraire, et la crise des lectures humanistes de l'épopée classique. Les métamorphoses de l'épisode des amours de Didon et d'Enée, présentés sur le mode du masque de cour, de la pastorale précieuse ou de la tragédie aristotélicienne, se donnent ainsi à lire comme le lieu d'une remise en cause graduelle des interprétations allégoriques de l'épopée héritées des commentaires classiques. Loin de présenter les « mystères » de Virgile à la contemplation du lecteur, les traductions libres de l'*Énéide* se font le miroir des désordres de l'âme et de la cité.

Enfin, en même temps que les traducteurs se détachent du modèle rhétorique de l'*imitatio*, les traductions offrent un espace privilégié pour le développement des différents modes esthétiques. C'est ainsi que, au moment même où les traductions de Fanshawe et d'Ogilby mettent en scène les métamorphoses de l'esthétique baroque, celles de Denham et de Waller contribuent au renouveau de la réflexion sur le sublime épique, et à l'établissement d'un classicisme à l'anglaise voué à la « restauration » du poème virgilien selon les canons d'une beauté par ailleurs toute artificielle.

Il convient ici de noter que, tout au long de cette période de « reprise aiguë » du texte virgilien, on observe une tension constante entre des réécritures de l'épisode visant à résoudre les ambiguïtés formelles et interprétatives du poème virgilien, et les textes qui au contraire en exploitent les possibilités. C'est ainsi que les traductions classicisantes de Denham et Waller, en soumettant le texte original aux canons du classicisme naissant, se rapprochent paradoxalement des réécritures iréniques dont l'épisode avait été l'objet sous le règne caroléen. En effet, au-delà de divergences formelles évidentes, le baroque de cour comme l'adaptation classique répondent tous deux à une logique de résolution des tensions par l'adoption d'un principe unificateur. Or si l'Angleterre entre officiellement dans l'ère classique en 1660, et que les traductions de Waller et de Denham sont universellement citées par les théoriciens anglais de l'ère « augustéenne » comme les modèles absolus du goût et du « jugement », la seconde moitié du XVII^e siècle n'en est pas moins marquée par la résurgence

de forces centrifuges et déstabilisatrices, à contre-courant du discours classique, dans un mouvement dynamique dont feront preuve les nouvelles métamorphoses de la notion d'imitation.

TROISIÈME PARTIE

CRISE OU RESTAURATION DE L'ÉPOPÉE ? LES MÉTAMORPHOSES DE L'IMITATION À L'ÂGE « AUGUSTÉEN » (1665-1697)

Après les multiples retraductions des années 1640 et 1650, les premières décennies de la Restauration sont marquées par un certain ralentissement dans le mouvement des retraductions de l'*Énéide*, sans doute due, du moins en partie, au succès de la traduction d'Ogilby. Celle-ci obtient en effet le statut de référence, comme en témoigne la remarque du pédagogue Charles Hoole, qui recommande l'usage dans les milieux scolaires du « grand volume » d'Ogilby :

There are several translations of Virgil into English Verse, by the reading whereof young Scholars may be helped to understand the Latine better, but of all the rest Mr Ogilby hath done it most compleatly, and if his larger book may be procured to the Schoole-Library, the lively pictures will imprint the Histories in Scholars Memories, and be a means to heighten their phansies with conceits answerable to the Authours gallant expressions.¹

Certes, on voit se dessiner une alternative à cette version dans les traductions de Denham et de Waller, dont la supériorité sur Ogilby est célébrée, comme on l'a vu, dès les années 1660. Cependant, il faudra attendre les années 1680 pour voir paraître de retraductions de l'*Énéide* qui se réclament de leur modèle esthétique, et en font une alternative nécessaire à la traduction d'Ogilby. Dès 1685, Dryden présente en effet ses traductions partielles de l'*Énéide* comme une restauration des beautés de Virgile, que « les Ogilby de [son] temps »² ont rendues méconnaissables. C'est autour de l'*Énéide* que l'on voit alors se cristalliser le discours sur l'amélioration des traductions, en même temps que sont repris et développés les éléments centraux des traductions précédentes : ainsi, si le Virgile de Dryden réussit si bien à supplanter celui d'Ogilby, c'est sans doute par la rénovation du style qu'il se fait fort d'y offrir, mais aussi parce que le volume de 1654 a établi un modèle de la traduction virgilienne, aux fonctions culturelles définies et au lectorat bien établi, dans lequel Dryden n'a pour ainsi dire qu'à se couler.

De fait, la parution du Virgile de Dryden en 1697 est à approcher dans le cadre d'une large entreprise de retraduction des classiques de l'Antiquité, dont la place est centrale dans la construction du mythe « augustéen ». L'Angleterre de la Restauration voit renaître en effet le

¹ Charles Hoole, *A New Discovery of the Old Art of Teaching School*, Londres, 1660, p. 206-207.

² « Our Oglebys », Dryden, préface de *Sylvae*, *Works*, op. cit., vol. 3, p. 4.

discours sur la *translatio studii*, et met en scène la rénovation politique et culturelle associée au retour de Charles II comme un nouvel âge classique, dont le souverain est célébré comme l'Auguste moderne. C'est ainsi qu'en 1684, Dryden fait la louange de Roscommon, traducteur d'Horace et auteur d'un influent *Essay on Translated Verse*, comme le champion d'une restauration littéraire autant que politique : « The Muses' Empire is restor'd again / In Charles his Reign, and by Roscommon's Pen »³.

Si la place de Virgile dans une Angleterre « augustéenne » est de toute évidence fondamentale⁴, l'association de la traduction des classiques, et de Virgile tout en particulier, à la rhétorique politique et littéraire de la restauration ne va cependant pas sans soulever de questions. En effet, si la rhétorique de la restauration donne l'impression d'une progression linéaire, et célèbre un modèle littéraire présenté comme universellement valable, l'examen des différentes réécritures du livre IV de l'*Énéide* qui paraissent dans cette seconde moitié du XVIIe siècle révèle quelques failles dans ce consensus apparent. Bien qu'on n'observe pas autant de retraductions du livre IV de l'*Énéide* que dans la période immédiatement précédente, l'épisode est cependant parmi les plus traduits. Outre la réédition des traductions de Waller, Denham, Fanshawe et même Howard entre les années 1670 et 1690⁵, on voit paraître de nouvelles versions de l'épisode séparé du reste de l'épopée, telle la traduction intitulée « The Deserted Queen », publiée en 1693 dans l'ouvrage de John Lewkenor, *Metellus Dialogues*⁶, ou encore le fragment présenté par Thomas Fletcher en 1692 comme un essai de traduction de l'*Énéide* en « blank verse »⁷. La théâtralisation de la passion observée dans les années 1650 trouve son achèvement dans les réécritures de l'épisode pour la scène, telle la tragédie de Nahum Tate *Brutus of Alba* (1678), que le dramaturge présente

³ Dryden, « To the Earl of Roscommon, on his Excellent Essay on Translated Verse », *An Essay on Translated Verse*, *op. cit.*, sig. A^r.

⁴ Zwicker note par exemple comment la seconde moitié du XVIIe siècle correspond à une véritable canonisation de Virgile comme œuvre centrale de la littérature moderne (Zwicker, « John Dryden », *The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*, éd. S. N. Zwicker. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 200 sqq.). Sur la « marolonatrie » néoclassique, voir aussi Sowerby, *op. cit.*, *passim*. L'ouvrage de référence sur le mythe augustéen et ses récupérations politiques et littéraires demeure celui de H. Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature* (Londres, Edward Arnold, 1983).

⁵ Voir la chronologie en annexe.

⁶ John Lewkenor, *Metellus Dialogues... Containing A Relation of a Journey to Tunbridge Wells... With the Fourth Book of Virgil's Aeneids in English*, Londres, 1693.

⁷ Thomas Fletcher, *Poems on Several Occasions and Translations*, Londres, 1692.

explicitement comme une version du livre IV de l'*Énéide*⁸. Vers 1689 est donné pour la première fois et avec grand succès le court opéra *Dido and Aeneas*, sur la musique de Henry Purcell, et dont le livret est dû à ce même Nahum Tate⁹. L'importance du livre IV est elle-même soulignée par Dryden dans la dédicace de sa traduction de l'*Énéide* (1697), lorsqu'il reprend le commentaire aigre-doux d'Ovide, qui notait dans ses *Tristes* que « nul passage de l'œuvre entière n'est plus lu / que ces amours nouées d'un lien illégitime » :

In the mean time I may affirm in the honour of this Episode, that it is not only now esteem'd the most pleasing entertainment of the *Aeneis*, but was so accounted in his own Age (...); for which I need produce no other testimony, than that of Ovid, his Contemporary :

*Nec pars ulla magis legitur de Corpore toto
Quam non legitimo foedere, junctus Amor.*¹⁰

Il est révélateur que Dryden cite ici Ovide, puisque c'est au poète latin que l'on doit sans aucun doute la lecture la plus subversive de l'épisode, dont il remet précisément en cause la conformité avec le programme de réforme politique et culturelle associé à Auguste. De fait, cette période de construction d'un néoclassicisme anglais « augustéen » est singulièrement marquée par tout un mouvement de réécritures parodiques de l'*Énéide*. En 1664, Charles Cotton publie les premiers livres de son *Scarronides, or Virgile Travestie*, en une « imitation » des livres I et IV de l'*Énéide* explicitement inspirée du *Virgile Travesti* de Scarron (1648)¹¹ et dont le succès se donne à lire dans les très nombreuses réécritures parodiques des classiques en tous genres qui fleurissent dans la seconde moitié du XVII^e siècle. C'est à cette mode du « travesti »¹² que s'efforce de répondre John Crowne, lorsqu'il reprend le modèle héroï-comique établi par Boileau dans son *Lutrin* (1674), et qu'il offre en

⁸ Nahum Tate, *Brutus of Alba, or the Enchanted lovers. A Tragedy acted at the Duke's Theatre*, Londres, 1678.

⁹ La date de la création de l'opéra est incertaine ; le livret est publié sous le titre *Dido and Aeneas. An opera perform'd at Mr. Josias Priest's Boarding School at Chelsey by Young Gentlemen. The words made by Mr. Nat. Tate, The music composed by Mr. Henry Purcell* (Londres, 1689). L'opéra sera repris en 1700 et intégré comme « masque » à une adaptation de la pièce shakespearienne *Measure for Measure*.

¹⁰ Dryden, *Dedication*, op. cit., p. 302.

¹¹ Charles Cotton, *Scarronides, Or, Virgil Travestie. A mock-poem in Imitation of the Fourth Book of Virgil's Aeneas. In English Burlesque*, Londres, 1664.

¹² On adoptera ici les catégories du « travesti » et du « burlesque » telles qu'établies par Gérard Genette dans *Palimpsestes : l'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 65 sqq.

1692 une réécriture des amours de Didon et Enée sur le mode du « burlesque noble », proche de la satire¹³.

Le mouvement des réécritures burlesques de l'*Énéide* a souvent été lu en termes de « crise » et de « déclin » du modèle épique dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁴. C'est ainsi par exemple que Paul Hartle présente le travestissement ironique comme le seul mode possible de réécriture de l'*Énéide* après l'échec des réécritures royalistes de l'épopée : à travers le travestis et autres formes du burlesque se voit révélée la vanité des codes interprétatifs et des modèles esthétiques auxquels le genre épique avait été associé pendant les guerres civiles et l'inter règne. Il est remarquable d'ailleurs que l'*Énéide* soit de loin l'objet de prédilection des auteurs de travestis et autres réécritures « à la mode »¹⁵. Il faudra alors s'interroger sur la signification du mouvement du « mock-heroic » et son lien avec l'entreprise de canonisation néoclassique de l'épopée virgilienne, dont les burlesques semblent offrir le pendant paradoxal. Plus largement, on analysera ici les liens qu'entretiennent ces réécritures disparates de l'*Énéide* avec la réflexion européenne sur le genre épique. Si les débats sur l'épopée qui avaient marqué les années 1650 se prolongent en effet dans la seconde moitié du XVII^e siècle, c'est entre autres en réponse à la querelle française des Anciens et des Modernes, dont on trouve des échos jusque dans la dédicace de l'*Énéide* de Dryden. En étudiant côte à côte les traductions sérieuses du livre IV de l'*Énéide* et leurs contreparties burlesques, on se demandera donc dans quelle mesure le travesti, « mock-heroic » et autres réécritures satiriques de l'épisode reflètent un questionnement plus profond des codes interprétatifs héroïques et des modèles littéraires du poème épique.

La complexité du rapport de la culture dite « augustéenne » au texte virgilien lui-même se reflète dans la multiplicité des formes génériques que prend la réécriture de

¹³ John Crowne, *The history of the famous and passionate love, between a fair noble Parisian lady, and a beautiful young singing-man, (...) in imitation of Virgil's Dido and Aeneas*, Londres, 1692.

¹⁴ Voir par exemple Howard Weinbrot, *Augustus Caesar in « Augustan » England : The Decline of a Classical Norm*, Princeton, Princeton University Press, 1978 ; Tanya Caldwell, *Virgil Made English : The Decline of Classical Authority*, New York, Palgrave MacMillan, 2008 ; ou encore Paul Hartle : « 'Lawrels for the Conquer'd' Virgilian Translation and Travesty in the English Civil War and Its Aftermath », in *Reinventing the Middle Ages and the Renaissance: Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*, éd. William F. Gentrup, Turnhout, 1998, p. 127–46.

¹⁵ Le titre de James Scudamore, *Homer A la mode* (Oxford, 1664), entraîne rapidement l'utilisation de l'expression « à la mode » pour désigner les réécritures burlesques.

l'*Énéide*. Aux modes nouveaux du travesti scarronien et du poème héroï-comique hérité de Boileau répondent en effet la tragédie néoclassique de Tate, conforme en tous points au modèle du « heroic drama » théorisé par Dryden, ou encore l'opéra de Tate et Purcell, qui représente sans doute l'un des premiers chefs d'œuvre d'un genre musical encore dans son enfance. C'est enfin au terme de ce foisonnement littéraire sans précédent que paraît la « grande traduction » de Dryden, dont l'influence est d'autant plus remarquable qu'elle semble éclipser, non seulement le *Virgile* d'Ogiby, mais la traduction complète des œuvres de Virgile composée au même moment par le Comte de Lauderdale¹⁶.

Plus marquant encore est le fait que toutes ces formes de la réécriture de Virgile se réclament de la logique de l'« imitation ». Chez Dryden, c'est dans le cadre de la théorisation de la traduction néoclassique que l'on voit paraître la première définition formelle de l'imitation comme forme particulière de la traduction libre, sur le mode défini par Cowley comme une réécriture créatrice, dans un rapport d'émulation avec l'auteur original :

I take Imitation of an Author in their [Cowley and Denham's] sense to be an endeavour of a later Poet to write like one who has written before him on the same Subject : that is, not to Translate his words, or be Confīn'd to his Sense, but only to set him as a Patern, and to write, as he supposes, that Author would have done, had he liv'd in our Age, and in our Country.¹⁷

En parallèle, on voit se développer chez les satiristes Oldham et Rochester une nouvelle forme de l'« imitation », où les poèmes d'Horace ou de Juvénal sont modernisés et transposés dans l'Angleterre de la Restauration. Il faudra donc s'interroger sur les liens que peuvent entretenir ces différentes formes de l'imitation. Les études de Howard Weinbrot ont pu mettre en valeur en effet les origines communes que trouvent le travesti et la réécriture satirique dans le principe de modernisation propre à la traduction libre¹⁸. On étendra ici la recherche aux liens qui peuvent unir les phénomènes apparemment contradictoires que représentent l'imitation burlesque ou la réécriture satirique, d'une part, et de l'autre, l'appropriation du poème antique comme pierre angulaire du néoclassicisme anglais.

¹⁶ Dryden en possédait une copie manuscrite, dont il déclare s'être aidé pour sa traduction. Le texte de Lauderdale sera publié à Londres vers 1709, sous le titre *The Works of English Translated into English Verse*.

¹⁷ Dryden, préface à *Ovid's Epistles* (1680), *Works, op. cit.*, vol. 1, p. 117.

¹⁸ Voir en particulier Weinbrot, *The Formal Strain. Studies in Augustan Imitation and Satire*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

En offrant une étude parallèle des traductions, « imitations » burlesques et réécritures pour la scène du livre IV de l'*Énéide*, on s'efforcera de retracer les transformations majeures de la pratique du traduire au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. En effet, la retraduction des classiques qui marque la fin du XVII^e siècle correspond à une période de théorisation de la traduction littéraire, dont Dryden, on l'a dit, représente sans aucun doute la figure majeure. Au-delà de la distinction célèbre entre « paraphrase », « métaphrase » et « imitation » qu'il offre dans la préface à ses traductions d'Ovide (1680), on s'interrogera sur les liens qui relient la pratique du traduire adoptée par Dryden à ses précédents littéraires, tels Denham et Waller, dont le poète se réclame d'ailleurs plus ou moins systématiquement. On s'interrogera également sur l'évolution des codes interprétatifs associés à la pratique de la traduction libre. On se souviendra en effet comment, chez Denham en particulier, la « nouvelle manière de traduire Virgile » était le lieu d'écarts de traduction à forte valeur allusive, conduisant à un véritable encodage de la traduction à l'attention du lectorat royaliste. Or la retraduction de l'*Énéide* dans les années 1690 n'est pas dénuée d'implications politiques. Elle paraît en effet à une époque où le parallèle entre la Rome d'Auguste et l'Angleterre de la Restauration tient déjà du lieu commun, et où son application est compliquée par l'avènement de Guillaume d'Orange, en une « Glorieuse Révolution » qui coûtera à Dryden, catholique et pro-Stuart, son poste de poète officiel. Il faudra alors s'interroger sur les transformations du discours public qui s'opèrent dans les différentes réécritures de l'*Énéide* qui paraissent au début du règne de Guillaume et de Mary, et en particulier, dans le *Virgile* de Dryden.

Enfin, le cas du livre IV de l'*Énéide* nous permettra de nous pencher sur les transformations dans la conception du poème héroïque qui marquent l'Angleterre néoclassique, et dont les conséquences sont de première importance dans la pratique de la traduction. On retracera ainsi le rôle de la critique française, qu'il s'agisse des débats sur l'héroïsme d'Enée qui marquent la querelle des Anciens et des Modernes, ou les controverses qui entourent la codification du langage épique, dans l'élaboration d'un néoclassicisme à l'anglaise. On se demandera alors dans quelle mesure les retraductions ou réécritures de

l'*Énéide* constituent, sous leurs différents aspects, un moyen d'importation du classicisme français, ou au contraire un espace de différenciation par la construction de généalogies épiques spécifiquement anglaises. La comparaison des différentes versions du livre IV de l'*Énéide* qui paraissent au cours de ce second XVII^e siècle nous amènera aussi à mettre en valeur la dynamique de la retraduction qui marque, on l'a vu, la pratique néoclassique du traduire. On pourra ainsi proposer quelques hypothèses quant au succès du *Virgile* de Dryden qui, s'il n'arrête pas, comme l'impliquerait le modèle bermanien, le cycle des retraductions¹⁹, n'en acquiert pas moins, et presque immédiatement, le statut de monument fondateur de la traduction et de l'esthétique néoclassiques anglaises.

On consacrerait un premier chapitre aux différentes modalités de l'« imitation » parodique du livre IV de l'*Énéide*, depuis le travesti scarronien jusqu'à la récupération satirique du burlesque au sein même de l'épopée, en passant par l'adaptation du modèle héroï-comique français dont le « mock-epic » de Crowne présente un exemple éloquent. Le rôle des médiations françaises sera aussi souligné dans le second chapitre, où un examen du discours sur l'héroïsme épique permettra de mettre en valeur les ambiguïtés interprétatives qui marquent les réécritures « augustéennes » de l'épisode. Enfin, on se penchera plus en particulier sur la traduction de Dryden ; en la replaçant dans un contexte de « retraductions actives » de l'*Énéide*, on s'attachera à clarifier la place de cette œuvre dans la construction d'une esthétique néoclassique anglaise, et dans la formulation d'une conception spécifiquement esthétique de la traduction littéraire sur le modèle de la *mimesis* artistique.

¹⁹ La parution du *Virgile* de Dryden est presque immédiatement suivie, on l'a vu, de la traduction des œuvres complètes de Virgile par Lauderdale (1709, réédité en 1718). Luke Milbourne se déclare insatisfait de la traduction des *Géorgiques* et produit dès 1698, en annexe à ses *Notes on Dryden's Virgil*, une traduction de la première *Géorgique*. Sur les traductions et retraductions qui entourent le *Virgile* de Dryden, voir Armstrong, « Classical Translations of the Classics », *op.cit.*, *passim*.

Chapitre 1.

Du travesti à la satire : les « imitations » du livre IV de l'*Énéide* et la récupération subversive de la traduction virgilienne

Lorsque Denham présente sa « nouvelle manière de traduire » l'*Énéide*, il distingue soigneusement l'entreprise de modernisation du texte à laquelle il se livre des réécritures burlesques dont l'épopée virgilienne était alors l'objet en Italie comme en France :

If this disguise that I have put upon him (I wish I could give it a better name) fit not naturally and easily on so Grave a Person, yet it may become him better than that Fools-Coat, wherein the French and Italian have of late presented him...¹.

Denham fait ici allusion à l'*Eneide Travestita* de l'Italien Lalli, publiée en 1633, ainsi qu'aux *Énéides Travesties* de Scarron et Furetière qui, paraissant en 1648 et 1649, avaient lancé en France une véritable « mode »² du burlesque. Si Denham présente le travesti comme un phénomène étranger, on n'en trouve pas moins des exemples en Angleterre dès le début des années 1650. Le premier « mock-poem » du genre paraît en 1653, et consiste en une réécriture grivoise de l'épyllion de Musée *Héro et Léandre*³. Selon le biographe John Aubrey, Denham aurait lui-même produit un « burlesque » de l'*Énéide*, qu'il aurait par la suite détruit⁴. C'est cependant en 1664 que paraît le premier livre du *Scarronides, or Virgile Travestie* de Charles Cotton, dont le succès peut se mesurer autant par le nombre des rééditions que par celui des autres « mock-poems » que l'œuvre inspire : on voit paraître dès

¹ Denham, *The Destruction of Troy*, op. cit., p. 156.

² Selon le terme de Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 65 sqq. On se distingue ici de son approche structurale et fonctionnelle des genres burlesques, dont il analyse avant tout la relation à leur source, pour mettre plutôt l'accent sur les relations que ces réécritures peuvent entretenir avec les traductions sérieuses en circulation au même moment, et avec la culture de la traduction dont l'entreprise de subversion burlesque nous semble indissociable. Pour une analyse des travestis de Scarron et Furetière, voir aussi Edith Flamarion, « Énée et Didon travestis par Furetière et Scarron », *Énée et Didon, Naissance, Fonctionnement et survie d'un couple mythique*, op. cit., p. 117-128.

³ John Smith, *The loves of Hero and Leander : a mock poem: with marginal notes, and other choice pieces of drollery. Got by heart, and often repeated by divers witty gentlemen and ladies, that use to walk in the New Exchange, and at their recreations in Hide Park*, Londres, 1653.

⁴ « In 1652 he returned to England, and (...) was kindly entertained by the Earl of Pembroke at Wilton, where I had the honour to contract an acquaintance with him. Here he translated a book of Virgil's *Aeneid*, and also burlesqued it ; and burnt it, saying that it was not fit that the best poet should be so abused... ». John Aubrey, *Brief lives. A Modern English version*, éd. Richard Barber, Woodbridge, Boydell press, 1993 [1982], p. 98.

1665, en même temps que le travesti du livre IV de l'*Énéide* par Cotton, une « continuation » composée par un certain R. M⁵. En 1672 paraît un travesti du livre VI de l'*Énéide* par Maurice Atkins⁶, ainsi que les deux livres du *Maronides* de John Phillips⁷. Le sixième livre de l'*Énéide* est une fois de plus travesti en 1689 dans l'ouvrage anonyme *The Irish Hudibras*, et en 1692⁸, John Smyth publie anonymement, sous le titre des travestis de Cotton, sa propre version du livre II⁹.

Si les auteurs s'attaquent aux textes classiques en tous genres¹⁰, l'épopée virgilienne représente sans conteste l'« hypotexte »¹¹ de choix, et donne lieu à toute une gamme de réécritures parodiques. La variété des formes est d'ailleurs reflétée par celle des appellations que l'on trouve en page de titre : « travestie », « mock-poem », « imitation », « burlesque ». Ce dernier terme semble s'imposer chez les auteurs et les critiques pour désigner toute réécriture parodique inspirée des classiques antiques ; il n'en recouvre pas moins des pratiques différentes¹². On distinguera ici le mode parodique développé par Butler dans son *Hudibras* (1661), où, sans s'attacher à un « hypotexte » particulier, il subvertit les conventions du roman de chevalerie et de l'épopée classique¹³ en appliquant les *topoi* et le langage héroïques à un objet médiocre. Le travesti suit au contraire de très près son texte source, dont il reprend les personnages et l'action, tout en les transposant dans le registre bas de la comédie. C'est le cas en Angleterre des différents *Scarronides* qui paraissent tout au

⁵ R. M., *Scarronides, or Virgile Travestie... Being a Continuation of the former Story*, Londres, 1665.

⁶ Maurice Atkins, *Cataplus : Or, Aeneas his Descent to Hell*, Londres, 1672.

⁷ John Phillips, *Maronides Or Virgile Travestie*, Londres, 1672 (travesti du livre V), et *Maronides Or Virgile Travesty*, Londres, 1673 (travesti du livre VI).

⁸ *The Irish Hudibras... Taken from the Sixth Book of Virgil's Aeneis*, Londres, 1689.

⁹ *Scarronides, Or, Virgil Travestie A mock-poem*, Londres, 1692.

¹⁰ C'est ainsi que John Wright publie une traduction de la tragédie de Sénèque *Thyeste*, accompagnée, dans le même volume d'un « mock-Thyeste » burlesque (*Thyestes a Tra gedy, Translated out of Seneca, To which is Added M ock-Thyestes in B urlesque*, Londres, 1673). Homère est mis « à la mode » dès 1665 par James Scudamore (*Homer A la Mode*, Oxford, réédité en 1681), et un travesti des *Héroïdes* d'Ovide paraît à Londres en 1680 (Alexander Radcliffe, *Ovid Travestie : A Burlesque upon Several of Ovid's Epistles*).

¹¹ Selon le terme de Genette, *op. cit.*, p. 11.

¹² Pour une analyse des différentes formes du mode burlesque, voir l'ouvrage de Richard Terry, *Mock Heroic from Butler to Cowper : an English Genre and discourse*, Aldershot, Ashgate, 2005.

¹³ Pour reprendre la définition traditionnelle de l'épopée telle qu'exposée par exemple par Hobbes dans sa réponse au *Discourse upon Gondibert* de Davenant (1651), le genre était caractérisé par une action noble mettant en scène des personnages illustres, écrite en vers héroïques, et dans le registre sublime approprié à la noblesse des actions et des personnages. Voir ci-dessus, deuxième partie, ch. 2, section B.

long du XVII^e siècle, ou du *Maronides* de John Phillips (1672). Enfin, se développe au cours des années 1670 en France, et vers 1680 en Angleterre, le mode héroï-comique, souvent désigné sous le nom de « mock-heroic », ou parfois « high burlesque »¹⁴. Ce mode développé par Boileau dans *Le Lutrin* (1674) en réponse explicite au travesti de Scarron consiste en l'application des codes formels de l'épopée (mètre héroïque et langage épique) à une action basse. L'exemple le plus connu en Angleterre est *The Rape of the Lock* de Pope (1712-1714), mais on en voit paraître un spécimen dès 1692 dans le *Deaneids* du dramaturge John Crowne, d'ailleurs explicitement inspiré du *Lutrin* de Boileau.

Or qu'il s'agisse du burlesque « bas » à la Scarron ou du mode héroï-comique, le livre IV de l'*Énéide* représente une source d'inspiration évidente chez les auteurs burlesques. En effet, s'il n'est pas aussi souvent repris que le sixième livre¹⁵, il n'en figure pas moins parmi les premiers épisodes à être travestis par Cotton, qui suit d'ailleurs en cela l'exemple de Scarron et de Furetière. En effet, le travesti du livre IV publié en 1665 suit de très près celui du premier livre, paru en 1664, et les deux épisodes, publiés ensemble dès 1672, connaîtront de nombreuses rééditions. D'autre part, en 1692, l'année même où Crowne publie son *Deaneids*, il fait paraître séparément une réécriture du livre IV de l'*Énéide*, intitulée *The History of the Famous and Passionate Love between a Fair Noble Parisian Lady and a Beautiful Young singing man*, qu'il présente comme un épisode de *Daeneids*, trop long pour être intégré au poème lui-même. Il est marquant que, dans les deux cas, Cotton comme Crowne désignent leur réécriture comme une « imitation » de l'*Énéide*. Le travesti de 1665 s'intitule en effet *Scarronnides, or, Virgile travestie A mock-poem, in imitation of the fourth book of Virgils Aeneis in English, burlesque*. Quant à Crowne, au titre déjà long de son *Famous and Passionate Love*, il ajoute la mention de sa source : « in imitation of Virgil's Dido and Aeneas ».

La reprise du terme d'imitation invite bien sûr ici à se questionner sur les relations de ces textes à leur source, ou plutôt à leurs sources, puisque dans les deux cas, la réécriture

¹⁴ Pour une analyse des termes et leur usage, voir Terry, *op. cit.*, en particulier p. 1-10, Introduction.

¹⁵ Travesti en 1672 par Atkins, en 1673 par Phillips et anonymement en 1689 (*The Irish Hudibras*).

burlesque de Virgile se met en scène comme la reprise d'un précédent français. On se demandera alors dans quelle mesure les techniques de l'« imitation » déployées par Cotton correspondent à celles qui caractérisent le travesti de Scarron, et à quel point le burlesque de Crowne représente une appropriation du modèle héroï-comique développé par Boileau. Il faudra aussi s'interroger sur la signification que peut revêtir, dans les deux cas, la reprise des modes de réécriture subversive de l'*Énéide* développés en France, à une époque où le néoclassicisme anglais se construit en relation étroite autant que problématique avec le mouvement de codification littéraire qui caractérise le classicisme français.

Il semble par ailleurs que la caractérisation de ces œuvres comme « imitations » renvoie au modèle de la traduction libre développé pendant les années 1650. Les pratiques développées par Cowley et Denham font en effet référence tout au long de la période, au point que la première définition formelle de l'imitation offerte par Dryden en 1680 y renvoie explicitement¹⁶. Il est remarquable en effet que les travestis, ou « mock-poems », se présentent souvent sous les apparences de traductions des classiques. Cotton assortit par exemple sa réécriture d'un avis au lecteur, de notes marginales ainsi que de citations en pied de page indiquant au lecteur les parallèles entre son œuvre et la source virgilienne, dans une mise en page qui rappelle celle des traductions des classiques alors en circulation¹⁷. Il faudra alors s'interroger sur la relation que le travesti peut entretenir, non seulement avec ses sources, mais aussi avec les nombreuses traductions sérieuses du livre IV qui circulent justement dans les années 1660.

On notera aussi que ces mêmes années de foisonnement des « imitations » burlesques correspondent à une spécialisation du terme d'« imitation ». La première définition formelle en est offerte par Dryden dans la préface au recueil de traductions *Ovid's Epistles* (1680), où il reprend le modèle développé par Cowley, et présente l'« imitation » comme un cas extrême

¹⁶ Dryden, *Ovid's Epistles*, op. cit., p. 116: « The considerations of these difficulties, in a servile, literal Translation, not long since made two of our famous Wits, Sir John Denham, and Mr Cowley to contrive another way of turning Authors into our Tongue, call'd by the latter of them, Imitation ».

¹⁷ Voir par exemple l'ouvrage anonyme de 1622 *The Death of Dido*, où le texte latin était imprimé en regard de la traduction anglaise. Les traductions « grammaticales » de Brinsley offraient aussi une impression parallèle du texte latin, de sa « paraphrase » et de la traduction.

de la traduction libre¹⁸. Ce terme est repris en particulier chez les traducteurs des satiristes latins, tel John Oldham qui publie dans les années 1680, des « imitations » d'Horace, de Juvénal, mais aussi de Boileau, procédant à la transposition des thèmes traités dans le monde anglais de la Restauration. Il faudra alors s'interroger sur une relation possible entre l'« imitation » burlesque, telle que présentée par Crowne dans sa réécriture du *Lutrin*, et le développement de la satire, mode qui domine, sous ses formes différentes, le paysage littéraire de l'Angleterre néoclassique.

Enfin, au-delà de l'analyse des réécritures burlesques du livre IV de l'*Énéide*, on s'interrogera aussi sur l'impact qu'elles peuvent avoir sur les traductions qui paraissent dans les années 1690. En effet, comme Andrew Pinnock a pu le souligner, dans la mesure où le lectorat des traductions est aussi celui des travestis et autres burlesques, les traducteurs sérieux, tels Lewkenor (1693) et surtout Dryden (1697), ne peuvent manquer de prendre en compte l'imaginaire burlesque auquel le texte virgilien se trouve désormais associé¹⁹. Dans quelle mesure les traducteurs cherchent-ils donc à en compenser, ou au contraire à en exploiter les effets ?

Pour répondre à ces questions, on se penchera dans un premier temps sur le cas du travesti de Cotton, pour montrer comment l'entreprise d'« imitation » subversive de l'*Énéide* s'étend au domaine de la traduction, dans une parodie de l'imitation sérieuse des œuvres de Virgile à laquelle les traducteurs s'attachent alors. On étudiera ensuite les liens entre l'imitation burlesque et la réappropriation satirique des classiques qui marque la période, non seulement dans le domaine de la réécriture héroï-comique, mais aussi au sein même des traductions de l'*Énéide* qui paraissent en Angleterre dans les années 1690.

¹⁸ Dryden, *Ovid's Epistles*, *Works*, Vol. I, p. 117.

¹⁹ Andrew Pinnock, « Book IV in plain brown wrappers : Translations and Travesties of Dido », *A Woman's Scorn'd : Responses to the Dido Myth*, *op. cit.*, p. 249-271, en particulier p. 255 sqq.

A. Le *Virgile Travesti* de Cotton, subversion virgilienne et parodie de traduction.

1. Le travesti, traduction dévoyée ou contre-imitation ?

Si l'on considère que la métaphore du vêtement représente sans doute le lieu commun le plus répandu dans le discours sur la traduction, il est peu étonnant que les « travestis » des classiques se présentent inmanquablement sous l'apparence de traductions. C'est le cas en France, où Furetière désigne son œuvre comme une « traduction » de Virgile, mais aussi en Angleterre : Phillips indique par exemple que son *Maronides* est une « paraphrase » de Virgile, terme qui désigne alors, de même que celui d'« imitation » proposé par Cotton, la pratique de la traduction libre. L'aspect même des ouvrages reprend les conventions des traductions. Ainsi, le « mock-poem » des amours de Héro et Léandre reprend très exactement la mise en page de l'épyllion anglais de Marlowe dans son édition de 1598 ; le travesti de Cotton inclut des notes marginales à dimension parodique, telle par exemple la mention d'une « figure de style si rare qu'il n'existe pas encore de nom pour la qualifier »²⁰. Atkins préface son *Cataplus* d'une lettre dédicace où l'humilité conventionnelle du traducteur et l'éloge dithyrambique du dédicataire sont largement exagérés, alors que Cotton promet à son lecteur un commentaire en fin de volume qui n'existe, du moins à notre connaissance, dans aucune des versions imprimées du travesti. *The Irish Hudibras* offre de même à son lecteur une pléthore de notes marginales indiquant les références à l'*Énéide*, mais aussi commentant les détails géographiques et historiques évoqués dans le texte, tout comme dans les traductions annotées d'Ogilby éditées et rééditées tout au long du règne de Charles II. Le discours politique des traductions est même reproduit, puisque la dédicace de ce même travesti se clôt sur un éloge plus ou moins parodique de Charles II comme nouvel Énée²¹.

Au-delà de la dimension ludique que révèle la reprise des conventions de la traduction des classiques, il semble que le phénomène souligne le principe fondamental du travesti, à

²⁰ Cotton, *Scarronides*, op. cit., p. 13.

²¹ *The Irish Hudibras*, op. cit., préface (n. p.)

savoir le retournement subversif du principe même de la traduction. En effet, pour reprendre l'analyse de la poétique du travesti développée par Gérard Genette, ce mode littéraire se caractérise, du moins chez Scarron, par une fidélité paradoxale à la source, dont les personnages, l'action et la disposition sont repris ; seul le choix du mètre, du registre et du style sont modifiés. C'est ce que l'on observe par exemple lorsque Scarron transforme le récit des faits d'armes d'Énée en gazette mondaine, remplaçant les hexamètres virgiliens par les vers octosyllabes de son *Roman Comique* :

Cependant, la Didon se pique
De son hôte de plus en plus
(...)
Elle lui fait cent questions
Sur Priam, sur les actions
D'Hector, tant que dura le siège.
Si dame Hélène avait du liège,
De quel fard elle se servait,
Combien de dents Hécube avait...²²

On notera comment Scarron s'éloigne plus ou moins systématiquement de la diction épique virgilienne : Didon et Énée s'expriment tantôt selon les codes du sublime épique (« les actions / d'Hector... »), tantôt dans le style bas de la comédie (« combien de dents Hécube avait »)²³. Le travesti s'offre alors à lire comme une traduction dévoyée, où le traducteur, au lieu d'imiter le style épique virgilien, comme le recommandent les théoriciens de la traduction depuis l'Antiquité, se permet au contraire des libertés de diction, de registre et de style, dont l'association disparate est la marque de l'« habit de fou » dont est revêtu le texte virgilien.

Cependant, si, comme la double référence l'indique, le *Virgile Travesti* de Cotton reprend le principe scarronien de traduction à rebours du style épique virgilien, il en pousse la logique plus loin que Scarron lui-même. On notera d'abord une des caractéristiques du texte de Cotton, qui consiste à citer en note de bas de page les éléments du texte virgilien qu'il parodie ou subvertit, comme pour attirer l'attention du lecteur sur les transformations opérées, et s'assurer de l'effet de contraste ainsi créé. Si la citation permet ainsi la reconnaissance de la

²² Scarron, *Le Virgile Travesti*, cité par Genette, *op. cit.*, p. 59.

²³ Flamarion, *op. cit.*, p. 119.

source, élément essentiel du comique burlesque²⁴, elle n'en opère pas moins un retournement de la hiérarchie habituelle entre original et traduction. En effet, dans les traductions « grammaticales » de Brinsley, c'était le texte latin qui occupait la place centrale, les notes étant réservées aux explications, commentaires et paraphrases de l'œuvre. Cotton truffe au contraire son texte d'appel de notes, reléguant ainsi la source, souvent tronquée pour les besoins du travesti, à la position marginale de note en bas de page.²⁵

Un second élément tout aussi frappant est le choix que fait Cotton d'un registre bien plus bas que celui adopté par ses sources. En effet si Scarron fait parler ses héros comme des bourgeois, Cotton insiste lourdement sur les thématiques sexuelles ou scatologiques, ce que ne fait pas son modèle français²⁶. Par ailleurs, il transforme Énée en un aventurier un peu défraîchi en quête d'une terre où s'installer, lui donnant, tout comme à Didon, le langage du petit peuple. C'est ce que retiennent d'ailleurs les lecteurs contemporains de Cotton, tel Dryden qui déplore que Cotton ait fait parler aux héros « the Cant of *BelingsGate* »²⁷. Une année plus tôt, le dramaturge et ami de Dryden John Crowne déclarait de même : « *Virgil Travestie* (...) makes a *Hero* and *Heroine* talke like *Higlers* or *Costardmongers* »²⁸. Ainsi, là où Scarron exploitait les libertés du traducteur en termes de diction et de style, Cotton procède pour sa part à une transposition complète de l'action du poème dans le monde rural du « Carthage-Shire », où les dieux jouent le rôle des nobles locaux, les uns protégeant Didon, les autres tâchant de placer un Énée vagabond.

La transformation du modèle scarronien est sans nul doute à relier à l'influence du poème burlesque *Hudibras*, publié en 1661, où Butler se livre à une association similaire de l'action héroïque à un sujet bas. La description d'Énée dans son accoutrement de chasse ne va d'ailleurs pas sans rappeler celle de Hudibras au chant premier de l'œuvre de Butler : « His

²⁴ Comme le note Édith Flamarion, « nous avons ici affaire à un exercice de lettrés à l'usage de lettrés, ou du moins de ceux qui peuvent s'amuser à établir une lecture comparative pour vérifier si les réécritures restent proches du canevas de l'œuvre virgilienne. » (*op. cit.*, p. 118).

²⁵ Autant que possible, on citera ici avec le texte travesti les notes de bas de page qui l'accompagnent.

²⁶ Furetière est plus grivois que Scarron en la matière : voir Flamarion, *op. cit.*, p. 124.

²⁷ Dryden, *The Art of Poetry, Written in French by the Sieur de Boileau, Made English*. Works, *op. cit.*, vol. I, p. 126

²⁸ John Crowne, « The Epistle to the Reader », *Daeneids*, Londres, 1692, sig. A2^r

Breeches were of rugged Woolen / And had been at the Siege of Bullen »²⁹. Cotton décrit Énée dans des termes assez similaires : « His Breeches sav'd from Troy's combustion / Were Kendal, and his Doublet Fustian »³⁰. Le comique réside ici, comme chez Butler, dans une association des conventions génériques épiques (la description du guerrier armé de pied en cap, ou le héros équipé pour la chasse) avec un sujet et une diction basse. Chez Butler, les munitions du chevalier sont essentiellement comestibles, tandis que les attributs d'Énée consistent en un ramassis disparate d'attributs gras (« Upon his head he wore a hat / Instead of Sattin, fac't with fat »)³¹. Dans les deux cas, outre le cocasse de l'accoutrement lui-même, l'effet comique provient de l'application du langage hyperbolique épique à un sujet médiocre, tel le chapeau d'Énée, « most swashingly pin'd up behind ».

L'association à Butler est significative ; en effet, comme l'a noté Richard Terry dans son étude du mode burlesque en Angleterre, l'écriture « hudibrastique », parodie des genres héroïques, vise à révéler le ridicule intrinsèque du langage et des valeurs épiques³². De manière similaire, alors que le développement du genre épique en Angleterre était indissociablement lié à l'imitation du modèle virgilien, Cotton offre, dans son « imitation », une réécriture à rebours de toutes les conventions du genre tel que codifié à l'époque. Ainsi, les enjeux dynastiques et politiques de l'*Énéide* comme récit fondateur de la nation romaine sont réduits à des considérations personnelles et économiques. Énée s'explique par exemple de son départ par la promesse que son ami « Apollo » lui a faite de lui obtenir une ferme³³. De même, la scène de chasse est transformée en une grotesque chasse à l'écureuil³⁴, tandis que la mort tragique de Didon est subvertie en une chute ignoble, lorsque « Betty », après s'être lamentée sur un épouvantail à l'effigie d'Énée, se pend dans sa chambre à coucher :

With that she from the Table swung
(...)
She caper'd twice or thrice most finely ;

²⁹ Samuel Butler, *Hudibras, Written in the Time of the Late Wars*, Londres, 1663, Canto I, [p. 12]

³⁰ Cotton, *op. cit.*, p. 31.

³¹ Ibid.

³² Terry, *op. cit.*, p. 40.

³³ Cotton, *op. cit.*, p. 71-72.

³⁴ Cotton, *op. cit.*, p. 32-33.

But th'rope imbrac'd her neck so kindly,
Till at the last in mortal trance
She did conclude the final dance.³⁵

De même que l'action épique est réduite aux activités les plus médiocres (on notera par exemple qu'Énée fait construire des cabinets d'aisance pour Didon), les héros subissent une dévalorisation systématique, autant par la diminution de leur statut social que par l'évacuation de leur valeur exemplaire³⁶. Suite aux persuasions d'Anna, transformée pour l'occasion en « Fanny », Didon ne se soucie pas plus de sa renommée qu'une simple prostituée : « Now car'd no more, for her good Name / Than any common trading dame »³⁷. Quant à Énée, sa terreur sacrée en face de Mercure est l'objet d'un développement des plus grotesques, où l'insistance sur le corps contribue ici encore à la dévalorisation du héros :

(h) But Don Aeneas at the vision
Was in a very sad condition;
He could not speak to Foe or Friend
And eke his Hair did stand on end
So stiff, it thrust his Hat so far
Above his head into the air,
That a great Turkey might have flown
Betwixt his Bonnet and his Crown.
Half frighted out on's little wit...

(h) *At vero Aeneas aspectu obstupuit amens
Arrectaeq ; horrore coma et vox faucibus haesit.*³⁸

Les dieux eux-mêmes sont sujets à la même diminution ironique. En lien de caducée, Mercure est doté d'une batte de « kit kat », et la comparaison virgilienne qui l'associe à un oiseau planant sur la mer le transforme chez Cotton en une perdrix. Vénus trompe Junon comme une « putain rusée »³⁹ ; quant au monstre de la Renommée, il devient une « petite dévergondée à la langue bien pendue » (« a little prating Slut ») qui en veut à Didon pour l'avoir envoyée en maison de correction⁴⁰.

³⁵ *Op. cit.*, p. 148.

³⁶ Terry parle de « rétrécissement ironique » (« ironic shrinkage) de la perspective épique. *Op. cit.*, p. 17.

³⁷ Cotton, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Op. cit.*, p. 57-58.

³⁹ *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 38-39.

La subversion du modèle épique passe enfin par un renversement systématique de la « gravitas » virgilienne, identifiée, chez les théoriciens de l'épopée, à l'ampleur du mètre et à la diction élevée. On se rappellera en effet comment Hobbes faisait du « heroic couplet » le seul mètre qui puisse rendre adéquatement la noblesse de l'hexamètre virgilien⁴¹. Par contraste, et suivant à nouveau l'exemple de Scarron, Cotton adopte l'octosyllabe, mètre qui deviendra vite synonyme du genre burlesque. La nature même du vers semble s'opposer à tout effet de solennité : ainsi que le notera Dryden dans son *Discourse of Satire* (1693), le retour rapide de la rime empêche tout développement, et risque pour ainsi dire de donner le tournis au poète : « When the Rime comes too thick upon us ; it streightens the Expression : we are thinking of the Close, when we shou'd be employ'd in adorning the Thought. It makes a Poet giddy with turning in a Space too narrow for his imagination »⁴². C'est bien ce que l'on observe chez Cotton, qui multiplie par ailleurs les rimes approximatives et donne volontiers dans le vers de mirliton. Les comparaisons virgiliennes sont elles-mêmes l'objet d'une réécriture systématique, où le comparant noble est immanquablement remplacé par un équivalent vulgaire. Ainsi la comparaison de Didon à une biche blessée, qui devient chez Cotton une vache rendue folle par un brin de gratte-cul ; le contraste est d'ailleurs rendu flagrant, ici comme dans le reste du texte, par la citation en bas de page de l'original virgilien :

(f) An heifer young when she doth itch
 With Gad-breeze sticking in her breech
 From shady Brake on sudden rise ;
 And with her Tail erect to th'skies,
 (g) Run through the field with frisks and kicks,
 In various capreolls and tricks
 Some ease poor thing, alas ! to find ;
 (h) When loe the sting sticks fast behind...

----- (f) *qualis conjecta cerva sagitta*
Quam procul, etc.
 ----- (g) *Illa fuga sylvas saltuque peragrat*
 ----- (h) *Haret lateri letalis harundo.*⁴³

⁴¹ Hobbes, *op. cit.*, p. 125-126.

⁴² Dryden, *Discourse of Satire, Works, op. cit.*, vol. IV, p. 82.

⁴³ Cotton, *op. cit.* p. 16. La transformation de la biche en vache trouve peut-être son origine chez Scarron, qui évoque la première comme un animal « cornu ».

L'insistance graveleuse sur le sexuel et le scatologique est elle-même sans doute à lire comme une subversion des commentaires qui louaient la « chasteté » de Virgile : le passage de l'*Énéide* évoquant l'union de Didon et Énée était d'ailleurs souvent cité comme un modèle de l'allusion discrète⁴⁴. Scarron s'était fait l'écho ironique de cette tradition en rendant le passage avec une insistance toute antiphrastique :

Outre que ma plume est discrète,
Virgile, qui n'est pas un fat
Sur un endroit si délicat
A passé vite sans décrire
Chose où l'on pût trouver à dire.
C'est pourquoi je n'en dirai rien
Mais je crois que tout alla bien.⁴⁵

Cotton, pour sa part, force assez grassement le trait et multiplie les doubles sens à caractère sexuel :

The Queen was blith, as Bird in Tree,
And bill'd as wantonly, whilst he
By hinlock seizing first occasion,
Slipt into Dido's conversation :
And in that very place and season,
'Tis thought Aeneas did her reason.⁴⁶

Enfin, en parallèle au déclassement social des héros, la subversion du sublime virgilien passe par l'adoption d'un langage familier, où se multiplient les idiomatismes, tournures proverbiales et autres lieux communs. La comparaison d'Énée à un chêne battu par les vents est par exemple transformée en comparaison proverbiale à une corde de chanvre :

And like to hemp, which as I take it
The more you twist, the stronger make it
Even so, the more she try'd to twind him
She still more obstinate did find him.⁴⁷

⁴⁴ Voir par exemple le commentaire de Dryden dans son *Parallel betwixt Pa inting and Po etry* (1695) où il donne le passage en exemple, concluant par ces mots : « Neither is there any expression in that Story, which a Roman Matron might not reade without a blush. Besides, the Poet passes it over as hastily as he can, as if he were afraid of staying in the Cave with the two Lovers, and of being a witness to their Actions ». *Works, op. cit.*, vol. XX, p. 52.

⁴⁵ Scarron, *Virgile Travesti*, cité dans Genette, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁶ Cotton, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 93.

De même, les Troyens quittent le banquet de Didon « Merry as *Greeks*, and drunk as Lords ». Junon reproche à Vénus l'intervention de Cupidon en ces termes : « thy little Archer / Has made our Dido mad as March-hare », et conclut son projet de marier Didon à Énée par les vers suivants : « Troy lads shall marry Tyrian Lasses / and we will be as merry as passes ». On notera enfin, parmi bien d'autres exemples, le chapelet d'insultes dont Mercure accable Énée : « Thou lousie, / Mangie, careless, drunken, drousie / Coxcomb... »⁴⁸.

Ainsi, on l'a vu, l'« imitation » à laquelle se livre Cotton dans son « mock-poem » repose sur un retournement systématique et subversif des normes épiques établies d'après le modèle virgilien. La subversion des codes génériques est d'ailleurs mise en valeur dans le texte lui-même : en même temps que l'appareil des notes en bas de page offre ironiquement au lecteur le détail des passages travestis, Cotton fait plusieurs fois allusion au tissu disparate de son texte. C'est ainsi qu'Énée est revêtu d'un pardessus de « fustian », terme qui désigne aussi l'habit du fou et, par extension, le mode burlesque⁴⁹. Plus loin, lorsque Mercure disparaît aux yeux d'Énée, Cotton offre un commentaire renvoyant à la figure shakespearienne burlesque de Falstaff : « Though clad in *Falstaffs Kendal Green* / He could not possibly be seen »⁵⁰. Enfin, l'évocation des rites de sorcellerie auxquels se livre Didon avant de mourir est le lieu d'une remarque transparente :

This Witch a ribble-row rehearses
Of scurvy names in scurvy Verses,
Which by the manner of her mouthing ;
Was certainly Burlesq ; or nothing.⁵¹

En soulignant ainsi son activité de réécriture, Cotton se livre à une subversion carnavalesque de l'*Énéide*, où le retournement des classes sociales, du *decorum* épique et des normes de la poésie sérieuse contribuent à une remise en cause jubilatoire du modèle littéraire alors représenté par l'épopée virgilienne⁵².

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 18, 22, et 120 respectivement.

⁴⁹ Cotton publiera par exemple en 1675 une version des Dialogues de Lucien intitulée *Burlesque upon Burlesque, being some of Lucian's Dialogues, newly put into English fustian*.

⁵⁰ Cotton, *Scarronides*, *op. cit.*, p. 123.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 111.

⁵² Sur la dimension carnavalesque du travesti, voir Édith Flamarion, qui note comment la parution du premier volume de Scarron coïncidait avec le carnaval de 1648 (*op. cit.*, p. 117-118) ; Paul Hartle reprend pour sa part les

Il semblerait en définitive que la référence à Scarron revête une signification supplémentaire. En effet, si le titre de *Scarronides* est repris par d'autres auteurs souhaitant sans doute profiter ainsi du succès dont jouissent les textes de Cotton, on remarquera que John Philips offre pour sa part en 1665 un *Maronides*, qui, tout en reprenant les principes du travesti développés par Cotton, ne fait pas référence au précédent français. Il semble donc que Cotton ait une raison particulière pour mettre en valeur sa dette envers Scarron. Un élément d'explication est peut-être à trouver dans la préface à son *Planters Manual*, publié en 1675, où il critique l'influence avilissante du goût français : « I cannot conceive why we should (...) be debauch'd by their effeminate manners, luxurious kickshaws, and Fantastick Fashions, by which we are already sufficiently *Frenchified*, and more than (...) is consistent with (...) the honour of the *English Nation* »⁵³. En effet, on note à partir des années 1660 un mouvement sans précédent de traduction des œuvres françaises, au point qu'en 1674, John Wright, traducteur de la tragédie de Sénèque *Thyeste*, s'excuse envers son lecteur de son choix un peu désuet : « I confess it is not now very Modish to Translate anything of this nature from the Latine, when there are so many French Play's to be had, and those so well accepted »⁵⁴. Si donc Scarron allait à contre-courant des délicatesses langagières de la préciosité et des conventions littéraires du classicisme naissant, le choix du *Virgile travesti* comme modèle littéraire peut probablement se lire chez Cotton comme une subversion ironique de l'importation en Angleterre du goût français. Or tout au long des années 1640 et 1650, les traductions de l'*Énéide* avaient représenté un relais majeur dans l'adaptation des modes esthétiques et littéraires en vogue sur le Continent, et particulièrement en France. Il convient donc de se demander dans quelle mesure le travesti s'inscrit, ici encore, à rebours des modalités esthétiques développées par les traducteurs de l'*Énéide*.

analyses de Bakhtine pour souligner le principe de subversion de l'ordre social qui préside au monde des travestis, où les dieux et héros sont réduits au rang de valets et écoliers (« 'Lawrels for the Conquer'd' », *op. cit.*, p. 141-143). Ce retournement des rôles sociaux est d'ailleurs souligné dès 1673 dans le travesti de John Phillips, qui note en préface de son *Maronides* : « I leave the world to determine whether it be not reason, that he that has caused us so often to cry when we were Boys, ought not now to make us laugh as much now we are men. Our School Masters were *Aeneas* our Tayles were *Turnus*. *Turnus* had the worst of't. » (*Op. cit.*, préface, n. p.)

⁵³ Cotton, *The Planters Manual*, Londres, 1675, « To the Reader », sig. [A 4]^f. Les remarques de Cotton concernent à première vue l'importation de plantes et de fruits cultivés en France, mais les enjeux qu'il évoque ici dépassent de loin le simple domaine horticole.

⁵⁴ John Wright, « Advertisement », *Thyestes*, *op. cit.*, sig. [A 4]^f.

2. Le travesti et les traductions : exploitation ironique et parodie.

Comme de nombreux jeunes membres de la bonne société anglaise, Cotton avait séjourné en France dans les années 1650. Traducteur lui-même, il avait donc sans aucun doute été exposé aux nouvelles théories de la traduction dont les préfaces de Denham et de Cowley s'étaient fait l'écho. Or il semble bien que, au-delà de la relation étroite qui relie la pratique du travesti à celle de la traduction, Cotton présente explicitement son texte comme un miroir déformant de la « nouvelle manière de traduire Virgile » développée par les traducteurs de sa génération.

La transposition du sujet dans un « Carthage-Shire » miroir de la société rurale anglaise rappelle en effet les principes de l'« imitation » prônés par Cowley et Denham, lorsqu'ils proposaient de faire parler leurs auteurs comme s'ils avaient vécu dans l'Angleterre des années 1650. L'adaptation du texte aux temps modernes y passait par la transposition des détails culturels, tels par exemple le costume : on se souviendra ainsi comment Fanshawe faisait porter à Didon une robe ornée de « rubans » et de « boutons ». Il semble bien que Cotton ait ces principes en tête lorsqu'il fait d'Énée un beau un peu décati, dont l'habit défraîchi est orné de rubans et d'une « dentelle de soie verte »⁵⁵—détail qui renvoie sans doute aussi à la mode française développée sous Louis XIV et importée en Angleterre à la Restauration.

Par ailleurs, on se souviendra comment les théoriciens de la traduction libre invitaient le traducteur à pratiquer des ajouts ou des altérations au texte original. Nul n'est besoin de revenir sur la subversion évidente du principe d'embellissement du texte source évoqué par Denham dans sa préface à *The Destruction of Troy*, lorsqu'il s'excusait d'avoir « mieux fait parler Virgile » dans sa traduction. On s'arrêtera plus longtemps sur le principe du supplément de traduction qu'il décrit dans cette même préface. Denham déclarait en effet avoir incorporé au texte traduit les « impressions » que l'*Énéide* avait pu créer dans son esprit,

⁵⁵ « pinck't with most admirable grace / and richly laid with green-silk-lace ». Cotton, *op. cit.*, p. 31.

livrant à son lecteur non seulement les expressions virgiliennes, mais aussi leur « résultat » (« if they are not his own, they are at least the result of them »)⁵⁶. Or il semble qu'une grande partie du génie du travesti de Cotton réside dans l'exploitation subversive de ce principe. Ainsi les élaborations comiques des détails virgiliens, tels les cheveux hérissés d'Énée à l'apparition de Mercure, ou encore le développement des ambiguïtés du texte, comme dans le cas de l'union de Didon et Énée. Au-delà de ces boursoufflures du texte qui, selon Genette, caractérisent le mode du travesti⁵⁷, on peut parler chez Cotton d'une véritable poétique du travesti, fondée sur ce même principe de l'association d'idées. Ainsi, la comparaison d'Énée à une corde de chanvre n'est pas innocente, puisque c'est à l'aide d'un tel instrument que la Didon de Cotton se donne la mort. De même, alors que chez Virgile, Junon envoie Iris pour délivrer l'âme de Didon en lui coupant, selon le rituel antique, une mèche de cheveux, Cotton lui fait sectionner la corde au bout de laquelle pend Didon: « With great dexterity, the Maid / Oh Wonderfull ! even at one side-blow/ Spoyl'd a good Rope, and down dropt Dido »⁵⁸.

Enfin, Cotton semble reprendre la pratique de l'écart à fin d'allusion politique ou religieuse en usage tout au long de la guerre civile. Ainsi, l'évocation des sacrifices offerts aux dieux est l'occasion d'une pique envers les « fanatiques » hypocrites :

But to the Church (forsooth) anon,
That matters might go better on,
Like People oth'Phanatick fry
Who's sanctities hypocrisie
They must (...)
Queens, like the godly in these dayes,
In manner insolent and slightly
Disdain'd to kneel to God Almighty.⁵⁹

Si Cotton exploite donc de manière subversive la nouvelle liberté du traducteur envers le texte virgilien, l'« iconoclasme stylistique » qui, selon Richard Terry, caractérise *Virgile Travestie*⁶⁰, prend une signification plus aiguë si on le replace dans le contexte de la codification du langage épique dont les traductions de Waller et de Denham sont le lieu au

⁵⁶ Denham, *The Destruction of Troy*, op. cit., p. 156.

⁵⁷ Voir Flamarion, op. cit., p. 121.

⁵⁸ Cotton, op. cit., p. 13.

⁵⁹ Op. cit., p. 12

⁶⁰ Terry, op. cit., p. 18.

moment même où écrit Cotton. Ainsi, les irrégularités métriques du vers burlesque s'inscrivent à rebours du raffinement du « heroic couplet » alors à l'œuvre chez les traducteurs de l'*Énéide*. On soulignera par exemple l'usage étendu que Cotton fait de la rime féminine, forme que, de traduction en retraduction, des traducteurs tels que Denham ou Waller tendent au contraire à éliminer⁶¹. À l'inverse, Cotton recourt aussi souvent à des rimes riches de deux ou même trois syllabes, selon un usage alors réputé indigne de la poésie sérieuse. À la recherche de l'harmonie sonore qui caractérise la traduction de Waller s'opposent par ailleurs les sonorités cacophoniques et les allitérations exagérées du travesti, telles qu'illustrées par les imprécations « burlesques » de la sorcière aux vers « boiteux » : « This Witch a ribble-row rehearses / Of scurvy names in scurvy verses / (...) And in these rythms as round she limps... »⁶².

Le travesti s'attaque par ailleurs aux principes de clarification et de rationalisation du discours qui caractérisent, comme on l'a vu, les traductions classicisantes du texte virgilien. Ainsi, alors que les parallélismes et constructions doubles du « heroic couplet » tendent à imposer à la traduction une syntaxe de l'ordre et de l'harmonie, Cotton multiplie les parenthèses et les ambiguïtés syntaxiques. C'est ainsi que, développant l'indication de Virgile selon laquelle Vénus répond obliquement aux ruses de Junon, Cotton fait de sa réplique un discours équivoque entrecoupé d'apartés :

There's one thing I stumble at ;
 And that in downright truth it is
 (Jove pardon if I think amiss,)
 I am afraid, (this doubt I put ye
 In deed-law now is something smutty)
 (...)
 My son's so boysterous, that he
 Perchance may wrong her Majesty.⁶³

Au-delà du renversement des codes esthétiques du classicisme naissant, la relation subversive qui relie le *Scarronides* de Cotton aux traductions de l'*Énéide* est soulignée par divers effets de citation ironique. On en prendra pour exemple l'intervention d'Iris, dans une

⁶¹ Voir l'analyse ci-dessus, 2^e partie, ch. 3, B.

⁶² Cotton, *op. cit.*, p. 102.

⁶³ *Op. cit.*, p. 23-24.

mise en scène que l'on peut lire comme une parodie de la réécriture tragique de l'épisode dont la traduction de Waller était par exemple le lieu :

O're Dido's head, she took her stand,
And cry'd, whilst flourishing a brand,
Sent down from Juno Queen come I
Epilogue to this Tragedie.⁶⁴

On notera l'incise à tournure de didascalie « whilst flourishing a brand », reprise quelques vers plus loin (« tossing high her Blade »), qui rappelle sans aucun doute les ajouts pratiqués par Waller dans sa propre traduction : « Then lifting up the sword to strike... »⁶⁵. Des allusions aux traductions d'Ogilby, sans doute les mieux connues du lectorat de Cotton, sont aussi décelables. Ainsi, le latinisme « commixt », que Cotton place à l'un des moments les plus ignobles de la « tragédie » (« A yellow aromatick matter / Dropt from her heels, commixt with water »)⁶⁶, rappelle l'usage qu'en avait fait Ogilby dans sa traduction de 1649 : « Mean-while high heaven with murmurs loud contends / And straight a showre, commixt with haile descends »⁶⁷. Enfin, on peut entendre chez Cotton des échos de la traduction de Fanshawe publiée en 1648. La comparaison grotesque de Didon à une génisse à la queue « dressée jusqu'aux cieux » (« erect to th'skies »), est peut-être inspirée de l'évocation de *Fama*, qui chez Fanshawe « atteint le ciel » (« she'll reach the Skye »)⁶⁸. Si l'écho est ici incertain, tel n'est pas le cas du développement comique auquel Cotton se livre pour évoquer le départ d'Énée :

Neptune's great whiskers had not been
So neatly (z) brusht as they were then
Of many a year ; (...)
(a) They lather'd him in the great Bason
So admirably well that Jason,
Although he shav'd the golden fleece ;
Ne're washt him half so well as these

(z) -----et caerula verrunt
(a) Adnixa torquent spumae-----⁶⁹

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 155.

⁶⁵ Waller, *The Passion of Dido for Aeneas*, *op. cit.* (n.p.)

⁶⁶ Cotton, *op. cit.*, p.147.

⁶⁷ John Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro* (1649), *op. cit.*, p. 267.

⁶⁸ Cotton, *op. cit.*, p. 16 et Fanshawe, *The loves of Dido and Aeneas*, p. 46, v. 208 respectivement.

⁶⁹ Cotton, *op. cit.*, p. 126-127.

Les notes de bas de page semblent indiquer que les métaphores de la brosse et de la mousse à raser sont tirées de l'original virgilien, selon lequel les Troyens brassent l'écume et « brossent » les flots de leurs rames : « Adnixa torquent spumae et caerula verrunt (De toutes leurs forces, ils tourmentent l'écume et balaient les flots sombres) »⁷⁰. Cependant, on ne peut douter que Cotton fasse aussi référence à la traduction précieuse que Fanshawe avait offerte du vers latin en écrivant : « They comb'd with Oares gray Neptunes curled head »⁷¹. Ainsi, le comique engendré par l'exploitation burlesque de l'imaginaire virgilien est redoublé par des stratégies d'allusion parodique aux traductions du livre IV en circulation à cette même époque.

L'« habit de fou » dont Cotton revêt ainsi Virgile permet donc de lire en filigrane nombre des caractéristiques – et des faiblesses – des traductions précédentes. On notera en effet comment, dans son *Hudibras* de 1661, Samuel Butler avait assimilé les traductions de John Vicars (1632) et de James Harrington (1659) à d'« horribles travestis sérieux »⁷². Il semblerait que Cotton ait retenu la remarque, du moins en ce qui concerne la traduction de Harrington, marquée en effet par une inégalité de ton et de registre expliquant en partie la remarque de Butler. On peut en citer pour exemple la traduction quelque peu cavalière de la première apparition de Mercure, où le dieu trouve Énée en train de construire des « cabanes », entre autres « châteaux en Espagne » :

(...) where he finds
The Castles in the Air Aeneas minds,
The founder of an Empire on the heads
Of Kings to sit, intent on building Sheds...⁷³

⁷⁰ *Énéide* IV, v. 582.

⁷¹ Fanshawe, *op. cit.*, p. 61, v. 663.

⁷² « (Vicars) translated *Virgils Aeneides* in as horrible a Travesty in Earnest, as the French *Scarron* did in Burlesque, and was out-done in this way by the Politique Author of *Oceana* » Samuel Butler, *Hudibras*, cité par Frost, « Translating Virgil, Douglas to Dryden », *op. cit.*, p. 274.

⁷³ Harrington, *Virgils Aeneis*, *op. cit.*, p. 25.

Il se pourrait bien que le passage soit à l'origine de la transformation, chez Cotton, des faubourgs de Carthage en cabinets d'aisance :

Where he Aeneas soon did spy
Ord'ring her Highness husbandry
(...)
Who building were a house of Ease
For Dido in Necessities...⁷⁴

Par-delà la « mode » du travesti inaugurée par Lalli et Scarron, on peut donc lire le *Virgile Travestie* de Cotton comme une prolongation ironique du mouvement des retraductions qui marquent les années 1640 et 1650. La parution de nombreuses versions du livre IV avait en effet assuré la connaissance du texte original auprès du lectorat visé par Cotton. Aux hommes qui avaient fait plus ou moins douloureusement connaissance avec le texte de Virgile sur les bancs des « grammar schools » s'ajoute en effet le public féminin, lectorat dont les praticiens de la « belle infidèle » ont une conscience aiguë. Ainsi, tout en s'inscrivant dans une tradition bien anglaise de la littérature burlesque, Cotton offre une parodie du langage épique, tel qu'il avait été codifié par les traductions des décennies précédentes.

On notera par ailleurs que le caractère disparate de l'« habit de fou » cottonien reflète la variété des choix esthétiques embrassés par les différents traducteurs et retraducteurs du livre IV de l'*Énéide* pendant cette période de bouleversements et de transition entre le baroque et le classicisme. En exploitant toutes les opportunités de tirer le texte vers un sens vulgaire ou subversif, Cotton semble vouloir railler l'esthétique de la « belle infidèle », qu'elle soit précieuse, baroque ou classicisante. De même, les vers « boiteux » de la réécriture burlesque sont le lieu d'une subversion systématique du raffinement métrique et stylistique qui avait marqué les traductions de Fanshawe et de Godolphin pendant les années 1640, suivies par celles de Denham et de Waller au cours de la décennie suivante. Simultanément, entre autres effets de citation, l'exploitation parodique des faiblesses des traducteurs moins talentueux, tels Ogilby ou Harrington, enracine le texte de Cotton dans une culture de la traduction où le lecteur est invité à reconnaître et à comparer les différentes versions d'un

⁷⁴ Cotton, *op. cit.*, p. 53.

même texte. Ainsi, en marge de la pratique sérieuse de la traduction à laquelle s'adonne aussi Cotton, on peut lire son *Virgile Travesti* selon la logique de la « retraduction active », où le traducteur met en scène ses choix de (contre-)traduction, et inscrit plus ou moins explicitement son texte au sein d'un réseau de précédents et de traductions contemporaines.

Enfin, le travestissement ironique du texte virgilien permet une véritable mise à nu des limites du discours épique. En effet, comme le note Richard Terry à propos de *Hudibras*, les stratégies parodiques déployées par Butler ne se limitent pas à un seul jeu intertextuel : elles relèvent d'une critique de l'épopée, dont les valeurs guerrières autant que le style héroïque sont radicalement mises en cause. De manière similaire, en subvertissant systématiquement les codes de l'épopée virgilienne, Cotton semble offrir une version radicale de la tendance esquissée dès 1651 par Davenant et Hobbes, lorsqu'ils remettaient en question la valeur d'une imitation absolue du modèle virgilien. Ainsi, la réduction comique des divinités répond à la critique du merveilleux épique développée chez les théoriciens de l'épopée autant que chez les traducteurs, qui y voient une faute contre la raison moderne et les valeurs chrétiennes. De même, l'exploitation systématique d'un sujet bas aux développements cocasses semble faire ironiquement écho aux remarques de James Harrington qui dénonçait, dans la préface à ses traductions, ce qu'il percevait comme des fautes contre la vraisemblance ou la bienséance. Enfin, la transposition de l'action épique dans le monde comique de l'Angleterre rurale met en péril la tradition de lecture politique et historique de l'épopée selon un principe du « parallèle » déjà mis à mal pendant les années de l'interrègne⁷⁵. Le *Virgile Travesti* de Cotton participe ainsi au mouvement de déstabilisation de l'autorité virgilienne dont témoignent les traductions des années 1650, soulignant à gros traits la crise des codes littéraires et interprétatifs hérités de la tradition humaniste.

Les forces de subversion à l'œuvre chez Cotton expliquent sans doute à la fois le succès considérable de son œuvre et la réaction négative de la critique. Le reproche le plus courant s'adresse sans surprise aux fautes de goût dont le texte se rend coupable ; Dryden

⁷⁵ Voir sur ce point Hartle, *op. cit.*, *passim*.

pour sa part réduira le travesti à un simple divertissement de collégien⁷⁶. Or en 1672, le satiriste et traducteur John Philips semble vouloir répondre d'avance à ces objections lorsqu'il déclare, en préface de son travesti de Virgile intitulé *Maronides* : « as to what relates to my defence perhaps I may aver that he who reads the following pages may find so much of the [sweet and sour] intermix'd, as wil peradventure turn'em more into a serious Satyr than a jocular story »⁷⁷. En revendiquant le statut de satire pour sa « paraphrase » de Virgile, Phillips la rapproche ainsi de la seconde forme de l'imitation burlesque qui se développe au même moment. Il s'agit du mode héroï-comique, nommé aussi « high burlesque », ou burlesque noble, par ses auteurs soucieux de l'assimiler au genre édifiant de la satire.

B. De Virgile à Crowne, en passant par Boileau : l'imitation héroï-comique entre parodie et satire.

1. « Keeping the Words, but alterin g the Sense » : principes de l'imitation héroï-comique.

En 1692, le dramaturge et satiriste John Crowne publie un « poème héroïque » intitulé *Dæneids, or The noble labours of the great dean of Notre-Dame in Paris*. Quelques mois plus tard paraît *The History of the Famous and Passionate Love..., an Heroic Poem in Two Cantos, Being in Imitation of Virgil's Dido and Aeneas*. Crowne présente ce dernier comme un développement de son *Deaneids*, qu'il n'avait pas intégré au premier poème de peur de le rendre trop long pour le goût de ses lecteurs⁷⁸. Le texte consiste en une transposition des amours de Didon et Énée, où la reine de Carthage est transformée en belle Parisienne orgueilleuse qui, face à l'indifférence de son mari, se laisse séduire par les charmes d'un jeune chantre du chœur de Notre-Dame. Prétextant des leçons de chant, elle le prend pour amant malgré le scandale occasionné par leur différence de rang social, jusqu'à ce que le vicaire de Notre-Dame le rappelle à l'ordre. Cherchant à la fois à « sauver son âme, son emploi

⁷⁶ « a boyish kind of pleasure ». Dryden, *Discourse of Satire*, op. cit., p. 81.

⁷⁷ John Phillips, *Maronides*, op. cit., sig. [A4] r.

⁷⁸ Crowne, « The Epistle to the Reader », *The History of the Famous and Passionate Love*, op. cit., sig. A2^r.

et sa peau »⁷⁹, il obéit, au grand désespoir de la belle qui, plutôt que de se suicider comme dans l'original virgilien, retourne à la vertu et regagne les affections de son mari.

Dans l'épître dédicace de *Deaneids*, Crowne identifie la source de son poème, c'est-à-dire le *Lutrin* de Boileau, qu'il avoue d'ailleurs avoir traité sans grand respect: « I am well assured the Lutrin pleases Your Lordship, but I may doubt of my Management of it : for I treat it as an English Privateer wou'd do a French Prize, great part of it, I sling away, and I dash-brew and disguise the rest as I think good »⁸⁰. Publié entre 1672 et 1683, ce poème que Boileau nomme d'abord « héroïque », puis « héroï-comique »⁸¹, procède à la narration sur le mode épique d'une querelle de pouvoir entre le trésorier de Notre-Dame de Paris et un chantre du chœur. Boileau déclare dans sa préface que l'idée du poème lui était venue lors d'une discussion savante sur la possibilité de composer une épopée sur un sujet minime. Il ajoute que l'intérêt de publier le fruit de son divertissement n'est autre que de présenter une alternative aux travestis de Scarron et de ses imitateurs :

C'est un burlesque nouveau, dont je me suis avisé en nostre langue. Car au lieu que dans l'autre burlesque Didon et Énée parloient comme des Harengeres et des Crocheteurs : dans celui-ci une Horlogere et un Horloger parlent comme Didon et Énée. Je ne scay donc si mon Poëme aura les qualités propres à satisfaire un Lecteur : mais j'ose me flatter qu'il aura au moins l'agrément de la nouveauté, puisque je ne pense pas qu'il y ait d'ouvrage de cette nature en nostre Langue...⁸²

Un exemple de la méthode et de l'esprit du poème est à observer dans le second chant du *Lutrin*, où Boileau parodie les monologues de Didon, en mettant ses imprécations dans la bouche d'une horlogère apprenant que son mari a été engagé dans l'expédition nocturne visant à déplacer le fameux lutrin :

Oses-tu bien encor, Traistre, dissimuler,
Dit-elle ? et ni la foy que ta main m'a donnée,
Ni nos embrassemens qu'a suivi l'Hyménée
Ni ton Epouse enfin toute prête à périr,
Ne sçauroient donc t'oster cette ardeur de courir ?⁸³

⁷⁹ Crowne, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁰ John Crowne, « The Epistle Dedicatory », *Daeneids*, *op. cit.*, sig. [A4]^v.

⁸¹ Au fil de la parution progressive des parties successives du poème. Le terme habituellement retenu est celui d'héroï-comique. Voir Genette, *op. cit.*, p. 19.

⁸² Boileau, *Le Lutrin*, « Au Lecteur », Préface de la première édition (1674), *Œuvres Complètes*, éd. Antoine Adam et Françoise Escal, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 1006.

⁸³ Boileau, *op. cit.*, p. 197. On comparera au passage correspondant chez Virgile, *Énéide*, IV, v. 305-308 :

Pour revenir à Crowne, si la référence à Boileau était quelque peu cavalière dans la préface de *Deaneids*, la lettre au lecteur du *Famous and Passionate Love* est l'objet d'une description plus détaillée des principes de l'« imitation » appliqués dans le poème. Crowne reprend d'abord la distinction établie par Boileau dans sa préface au *Lutrin*, décrivant son œuvre en ces mots : « a kind of Burlesque, directly contrary to that of *Virgil* Travestie, for that makes a *Hero* and *Heroine* talk like *Higlers* and *Costardmongers*, and this represents *Priests*, *Chanters* and *Vergers*, like *Gods*, and *Heroes* »⁸⁴. Crowne y décrit ensuite sa réécriture de l'*Énéide* : « I have in some places burlesqu'd some parts of *Virgil*, in others endeavour'd to imitate him, and elsewhere to translate him. »⁸⁵.

Le texte reflète bien cette relation multiple au texte virgilien. On notera d'abord la caractéristique du burlesque « noble », à savoir le maintien d'une diction élevée pour traiter d'un sujet bas. Au lieu du vers octosyllabique, Crowne adopte le « heroic couplet » de l'épopée, suivant ainsi l'exemple de Boileau qui avait écrit son *Lutrin* en alexandrins. La diction épique est d'ailleurs maintenue : c'est ainsi que la rencontre amoureuse entre la belle Parisienne et le jeune maître de musique est évoquée en termes martiaux, selon un lieu commun de la littérature amoureuse quelque peu éculé :

He came with firm Decrees to break all Bars,
 She for the same Design that hour prepares.
 In Walls of Forms she'd make no more Defence
 Which prolong'd War at her hearts great expense.
 Her Troops are now in exact order spread
 In th'open naked Field of Love, her bed.⁸⁶

La reprise parodique des *topoi* épiques rappelle ici plutôt *Hudibras*, en ce qu'elle ne suit pas directement la source virgilienne. L'effet burlesque est d'ailleurs plus marqué dans

« Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
 posse nefas, tacitusque mea decedere terra?
 Nec te noster amor, nec te data dextera quondam,
 nec moritura tenet crudeli funere Dido ? »
 (Perfide, as-tu espéré aussi pouvoir dissimuler
 pareil forfait et quitter mon pays sans dire un mot ?
 Ni notre amour, ni nos promesses de jadis, ni Didon,
 qui va mourir d'une mort cruelle, rien donc ne te retient ?) ».

⁸⁴ Crowne, *op. cit.*, sig. A2^r.

⁸⁵ Crowne, *ibid.*

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 13.

les passages où Crowne se rapporte plus directement à l'hypotexte virgilien. Par exemple, reprenant les vers de l'*Énéide* où Didon tente de retenir Énée en lui montrant la gloire de Carthage naissante, Crowne présente les tentatives de séduction déployées par sa belle Parisienne :

In other Modes her Suite she then pursu'd
And the fair Youth with Ostentation woo'd.
Of all her large, richly adorn'd Abode ;
And her bright Closet thick with Jewels show'd.⁸⁷

De même, lorsque le jeune chantre finit par abandonner son amante, les invectives de cette dernière révèlent une transposition ludique de la malédiction de Didon. Là où la reine de Carthage souhaitait qu'Énée ait à combattre un « peuple rebelle », l'héroïne de Crowne s'écrie : « Let him be plagu'd with a vexatious Race: / Foul and lewd Whores lay waste his conqu'ring Face ». Didon priait les dieux pour que le corps d'Énée reste sans sépulture, ce que Crowne reprend en ces termes : « Then may his Wife be forc'd to beg a Grave / And that be all the Land she'll ever have ». Enfin, la malédiction finale annonçant les guerres puniques est transformée en une allusion plaisante à l'aversion des « dissenters » puritains pour la musique d'église :

Let fierce Dissenters from my Womb arise,
Wich may pursue all singing Colonies
In Churches, Musick-Meetings, on the Stage
And with the Edge of Wit, anf Fire of Rage
Be th'entire Extirpation of'em all,
And 'stead of Musick fill the World with Brawl.⁸⁸

Avec ces passages directement parodiques coexistent, comme l'annonce Crowne, des traductions littérales de la source virgilienne. Crowne traduit ainsi la comparaison de Didon à la biche blessée : « Like a fair Hind shot by a wandring Swain (...) / She flies ; the Arrow Stick's ; nay every bound / Strikes it more deep into her throbbing wound »⁸⁹.

Enfin, on peut considérer comme une « imitation » la reprise assez libre de l'évocation de la nuit, à la fin du livre IV, qui représente l'un des passages d'anthologie de l'épopée

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ *Op. cit.*, p 25-26 ; les citations précédentes sont tirées de la p. 25.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 6.

virgilienne. Crowne en livre une version qui cherche sans aucun doute à en rendre la noblesse et l'harmonie :

'Twas Night, when the tyr'd World takes needful ease ;
 Silent were Fields, quiet were cruel Seas.
 Wild Winds were banish'd, lofty Woods were still,
 Stars seem'd to rest upon the Heav'nly Hill.
 Fast slept the Cattel, though in thorny Brakes,
 And deep the Fish, whether in oozy Lakes,
 Or in the murmuring, unquiet Streams...⁹⁰

La fonction de ces passages véritablement épiques au sein du burlesque est multiple. Il s'agit peut-être pour Crowne de démontrer qu'il est capable de traduire et d'imiter Virgile, et d'élever ainsi sa réécriture au-dessus de la médiocrité souvent attribuée par les critiques au genre du travesti. Par ailleurs, ces pauses dans la réécriture parodique ont sans doute pour fonction de rappeler au lecteur la lettre du texte source. Crowne crée ainsi un effet de contraste avec le reste de la réécriture, et met en scène, dans un esprit qui ne s'éloigne finalement pas tant de celui des travestis de Scarron et de Cotton, le travail de transformation dont il est l'auteur.

La complexité du rapport à la source semble ainsi être la marque même de la réécriture héroï-comique. Dryden en souligne justement la richesse dans l'éloge du *Lutrin* de Boileau qu'il développe en 1693 dans son *Discourse of Satire*. Dryden y reprend la distinction entre le travesti et le burlesque héroïque, et se livre en outre à une analyse assez fine des principes de réécriture de l'*Énéide* déployés dans le *Lutrin*. Le passage gagne ici à être cité en longueur :

[Boileau] had read the Burlesque Poetry of Scarron, with some kind of Indignation, as witty as it was, and found nothing in France that was worthy of his Imitation. (...) He writes it in the French Heroique Verse, and calls it an Heroique Poem : His Subject is Trivial, but his Verse is Noble. I doubt not that he had Virgil in his Eye, for we find many admirables Imitations of him, and some Parodies ; as particularly this Passage in the Fourth of the Aeneis :

Nec tibi Diva Parens ; generis nec Dardanus Auctor,
 Perfide ; sed duris genuit te cautibus horrens
 Caucasus ; Hyrcanaeque admôrunt ubera tigres ;

Which he thus Translates, keeping the Words, but altering the Sense,

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 24.

Non, ton Père à Paris, ne fut point Boulanger ;
 Et tu n'es point du sang de Gervais Horloger ;
 Ta Mère ne fut point la Maîtresse d'un Coche ;
 Caucase dans ses flancs, te forma d'une Roche ;
 Une tigresse affreuse, en quelque Antre écarté ;
 Te fit, avec son laict, succer sa Cruauté

(...) We see Boileau pursuing [Virgil] in the same flights ; and scarcely yielding to his Master...⁹¹

On notera que Dryden analyse le *Lutrin* en usant de la terminologie de la traduction. Selon lui, Boileau « traduit » Virgile, et son texte contient de « belles imitations » du texte virgilien. On retrouve aussi chez Dryden la thématique de l'émulation caractéristique du discours sur la traduction. Il semble alors que le poème héroï-comique, ou « mock-heroic », comme le nomme Dryden, consiste en une sorte de traduction renversée, où l'on « garde les mots tout en changeant le sens ». On trouve d'ailleurs la même caractérisation du burlesque héroïque comme une traduction chez Crowne, qui, outre le fait qu'il indique avoir parfois traduit Virgile, déclare à propos de son « imitation » des amours de Didon et d'Énée : « I am no servile Translator. I care not what the Laws of Translation are (...) I never saw a man chain himself to an Author, without spoiling both their meens »⁹². Tout comme Dryden, Crowne reprend le discours sur l'« imitation » développé par les traducteurs des poètes antiques. Ainsi, la défense vigoureuse de sa « liberté » de traduction rappelle par exemple celle à laquelle se livrait James Harrington en préface de ses traductions de l'*Énéide*⁹³. Tout en offrant, à l'image de Boileau, une nouvelle forme de la poésie burlesque, Crowne en présente donc les modalités en recourant au modèle prédominant de la traduction comme « imitation » de la source – ou, en l'occurrence, de la double source que représentent d'une part, *Le Lutrin* de Boileau, et, de l'autre, le livre IV de l'*Énéide*.

⁹¹ Dryden, *Discourse of Satire*, op. cit., p. 83-84.

⁹² Crowne, op. cit., sig. A2^r et A2^v.

⁹³ On comparera par exemple la dimension nationaliste de la remarque de Crowne « I am a Free born Subject of England, and will not be put in Fetters, but by the Law of the Kingdom », au revendications de Harrington, qui écrit en préface de ses traductions de l'*Énéide* : « Virgil, my Sovereign in Poetry, / I never flatter'd Prince, nor will I thee ». Harrington, « The translator to the Author », *Virgil's Aeneis*, op. cit., sig. A5^v.

2. « The most beautiful kind of satire » : le poème héroï-comique comme imitation satirique.

Suite aux analyses menées jusqu'ici, l'« imitation » héroï-comique de Crowne peut se comprendre comme une extension de la pratique de la traduction libre au-delà des « lois de la traduction ». En ce sens, on pourrait appliquer au burlesque la définition de l'imitation offerte par Dryden en 1680, lorsqu'il déclarait que l'imitateur ne reprend ni les mots, ni le sens exact de sa source, mais l'utilise seulement comme un « modèle » sur lequel construire sa propre œuvre : « not to translate his words, or to be confin'd to his Sense, but only to set him as a Pattern... »⁹⁴. Cependant, la dimension de modernisation du texte virgilien à laquelle procède le *Lutrin* de Boileau, et après lui, le burlesque de Crowne renvoie aussi à une pratique spécifique du traduire qui se développe au cours des années 1680. En effet, reprenant explicitement Denham et Cowley, Dryden notait comment l'imitation consistait à « écrire comme l'auteur l'aurait fait » s'il vivait dans l'Angleterre de la Restauration : « to write, as he supposes, that Author would have done, had he liv'd in our Age, and in our Country »⁹⁵.

Or tout au long des années 1680, et dans le cadre spécifique de la traduction des satiristes antiques, on voit les traducteurs adopter le principe de modernisation de la source et le pousser à son extrême. Ainsi, dans son *Modern Essay on the Tenth Satire of Juvenal*, le traducteur Henry Higden reprend l'image de la modernisation vestimentaire développée avant lui par Denham et Cowley, et décrit sa méthode de traduction dans les termes suivants :

A Modern Essay let it be: for as a *Translation* I could not, and as a *Paraphrase* I would not own it: If I have ventured at something between both, I hope I may be the less censured, since the vices here taxed by our Satyrists, are not so antiquated, but a slight Inquisition may discover them amongst our selves, though perhaps something altered in Dress and Fashion. As near therefore as I could, I have equipp'd them *Al-a-mode*... [sic]».⁹⁶

Si Higden exprime ici un certain embarras quant au terme propre pour qualifier sa modernisation de Juvénal, son contemporain John Oldham n'hésite pas pour sa part à user

⁹⁴ Dryden, *Ovid's Epistles*, op. cit., p. 116.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Henry Higden, *A Modern Essay on the Tenth Satire of Juvenal*, Londres, 1686, sig. b2^r. Higden semble entendre par « paraphrase » une traduction à tendance explicative, telle celles de Holiday ou Stapylton qu'il critique par ailleurs dans sa préface.

du terme d'imitation. C'est ainsi qu'en préface de sa version de l'*Art Poétique* d'Horace, alors qu'il évoque les difficultés occasionnées par les versions précédentes du poème déjà parues⁹⁷, il déclare avoir trouvé une manière nouvelle de rendre le texte horacien en le modernisant :

This I soon imagined was to be effected by putting Horace into a more modern Dress than hitherto he has appeared in, that is, by making him speak as if he were living, and writing now. I therefore resolved to alter the Scene from Rome to London, and to make use of English Names of Men, Places and Customs, where the Parallel would decently permit. The Satyr and Odes of the Author (...) I have translated after the same libertine way ...⁹⁸

On notera les parallèles entre les remarques d'Oldham et le discours sur l'imitation développé par Denham et Cowley, et repris par Dryden : on y retrouve en effet la métaphore du vêtement, l'emploi du terme « libertine », et le parti-pris de faire parler Horace « comme s'il vivait et écrivait de nos jours ». Si Oldham définit sa technique de l'« imitation » à propos de sa version de l'*Art Poétique*, les effets de la modernisation sont sans doute les plus marquants dans ses versions des satires d'Horace et de Juvénal, où les nombreuses allusions topiques qui marquent le genre de la satire antique trouvent leur équivalent dans le monde anglais de la Restauration. Ainsi, l'« imitation » de la Satire IX du premier livre des *Satires* d'Horace transporte le narrateur depuis le Forum jusqu'au « Mall » : « As I was walking in the Mall of late »⁹⁹. De même, dans les « imitations » de Juvénal publiées dans le recueil de 1684 *Poems and Translations*, les allusions historiques de l'original sont transposées selon les repères d'une chronologie résolument anglaise. Oldham écrit par exemple : « Were you not born in good King Jemmy's days? » et évoque tour à tour « our forefathers in King Arthur's days » et « Queen Besse »¹⁰⁰. La pratique de l'imitation propre à Oldham ne se limite d'ailleurs pas à l'adaptation des satiristes antiques. Parmi les autres « imitations » des *Poems and Translations* de 1684 se trouve en effet « The Eight Satire of Monsieur Boileau, imitated », où Oldham transpose à Londres toute la géographie parisienne évoquée par son

⁹⁷ Il s'agit de la traduction de Ben Jonson, publiée en 1640 et de celle de Roscommon (1680).

⁹⁸ John Oldham, *The Works of Mr John Oldham, together with his Remains*, Londres, 1684, « Some New Pieces », sig. a^v.

⁹⁹ Oldham, « An imitation of Horace, Book I, satyre IX », *op. cit.*, p. 43 (le volume des *Œuvres* publié en 1684 est une compilation de poèmes inédits et de publications déjà parues, et la pagination recommence parfois avec un nouvel ensemble de poèmes).

¹⁰⁰ Oldham, *op. cit.*, *passim*.

modèle français : il y est en effet question de « Lombard Street », « Fleetstreet », « the Strand » et « Billingsgate »¹⁰¹.

Quant à Crowne, il semble bien que son « imitation » de Virgile (et de Boileau) se rapproche de la pratique déployée par Oldham et autres satiristes¹⁰². Même s'il déclare avoir conservé le cadre parisien adopté par Boileau, il admet en effet avoir procédé à une certaine anglicisation : « I have put the *Priests* in an *English* Dress, and *Pews* into that Popish Church for the hearing of Sermons, where perhaps none are preach'd... »¹⁰³. Or comme chez les satiristes imitateurs des classiques, la transposition de l'action dans le monde du lecteur n'a d'autre but que d'en souligner et condamner les vices. L'intention satirique de Crowne est d'ailleurs annoncée sans détour dès la page de titre de *Daeneids*, où Crowne se propose d'illustrer les vices du clergé catholique : « the folly, foppery, luxury, laziness, pride, ambition, and contention of the Romanish clergy ». La pratique même du burlesque prend alors une dimension satirique, puisque le décalage caractéristique entre la médiocrité du sujet et le style pompeux devient une illustration de la vanité des personnages décrits. C'est ce que l'on observe par exemple dans *The History of the Famous and Passionate Love*, lorsque, dans une allusion à l'évocation virgilienne de la Renommée, Crowne décrit la coquette parisienne dans les termes suivants :

Lofty she was in Marriage, Birth, and Size,
Her terrible Commode besieged the Skies ;
And threatned Stars, as having need of none.
Brighter than Heaven she thought her Person Shone...¹⁰⁴

De même, lorsque le jeune chantre déploie le langage de la vertu et du péché pour justifier sa rupture avec la belle, l'hypocrisie du langage est soulignée par la reprise parodique d'un des traits caractéristiques du style virgilien en une syllepse qui associe, selon le principe

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 17, 22 et 23 respectivement.

¹⁰² Les *Satires* de Boileau procèdent en effet à une imitation semblable d'Horace et de Juvénal ; en Angleterre, on pensera par exemple à Rochester, dont les satires *Timon* (1674) et *A Satire upon Mankind* (1676) reprennent à la fois les satires d'Horace et les imitations qu'en avait faites Boileau dans sa *Troisième* et sa *Huitième Satire*. Oldham était lui-même un admirateur de Rochester. Sur ce point, voir l'analyse de Weinbrot, *op. cit.*, p. 46-48.

¹⁰³ Crowne, *op. cit.*, sig. A2^v.

¹⁰⁴ Crowne, *op. cit.*, p. 2.

du disparate burlesque, les motivations spirituelles avancées aux considérations bien plus temporelles qui poussent « Minnum », alias Énée, à partir :

So he concluded 'twas the safest way,
To take his warning, and the Dean obey ;
Forsake this pleasant, but most dangerous Sin,
Preserve his Soul, his Office and his Skin.¹⁰⁵

C'est sans aucun doute la visée satirique de Crowne qui motive la conclusion quelque peu inattendue du poème burlesque. En effet, au moment même où, pour suivre l'hypotexte virgilien, la belle orgueilleuse est censée se donner la mort, Crowne lui fait au contraire rejoindre le chemin de la vertu :

Then deep she stab'd her Arm, and wrote in Bloud
A Bond, to bind herself to all that's good,
And shun all Ill (...)
Now a new Course of Life she close pursu'd ;
Her Lord to her, her self for him she woo'd.¹⁰⁶

La réconciliation entre l'héroïne et son mari n'est pas complètement une invention de Crowne, puisqu'il reprend ici le livre VI de l'*Énéide*, où, lors de sa descente aux Enfers, Énée aperçoit de loin Didon qui, réunie à son époux Sichée, l'ignore superbement. Par cet effet de collage inspiré une fois de plus de Boileau, et qui ne va pas sans contribuer à l'aspect ludique de la réécriture, Crowne affirme la dimension morale d'un poème qui, au lieu de déstabiliser les codes sociaux et moraux de l'Angleterre de la Restauration comme le travesti de Cotton pouvait le faire, en entérine au contraire la valeur. C'est bien cette argumentation que l'on retrouve en 1693 sous la plume de Dryden, lorsqu'il compare le burlesque héroï-comique au travesti scarronien, et désigne l'œuvre de Boileau comme « la forme la plus noble de la satire » :

This, I think, my Lord, to be the most Beautiful, and the most Noble kind of Satire.
Here is the Majesty of the Heroique, finely mix'd with the Venom of the other ; and
raising the Delight which otherwise wou'd be flat and vulgar, by the Sublimity of the
Expression.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Crowne, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 27. L'expression « all that's good » renvoie ici sans doute à l'opéra de Tate et Purcell *Dido and Aeneas* représenté en 1689, où Énée fait serment de sa bonne foi « by all that's good ». Le parallèle est d'ailleurs nourri par la représentation de Minnum / Énée en maître de chant, profession que Purcell exerçait également.

¹⁰⁷ Dryden, *Discourse of Satire*, *op. cit.*, p. 84.

On notera par ailleurs que, quelques pages plus haut, Dryden avait soumis explicitement le « venin » autant que le « plaisir » de la satire à un projet d'édification morale¹⁰⁸.

Le grand soin que prennent les praticiens du mode héroï-comique de se distinguer du burlesque scarronien, et, en assimilant leur œuvre au genre de la satire, d'en démontrer la « noblesse » et l'utilité morale appelle ici quelques commentaires. Si Dryden attribue à Boileau une certaine « indignation » face au travesti de Scarron, cette réticence n'est de toute évidence pas partagée par le public, dont le goût pour cette forme de réécriture, aussi « plate et vulgaire » que la considère la critique de l'époque, est amplement démontré par le succès de librairie que connaissent les *Scarronides* et autres réécritures « à la mode ». Au-delà du critère du goût et de la décence morale, il semblerait alors que la mise en valeur du burlesque héroïque réponde à une volonté de contrer l'influence des travestis sur la réception des œuvres de Virgile. On rappellera en effet que ces réécritures burlesques s'adressent au même public que les traductions plus sérieuses des classiques antiques¹⁰⁹. Or lorsque paraissent, dans les années 1690 de nouvelles traductions du livre IV de l'*Énéide*, les traducteurs semblent prendre en compte cet élément quelque peu subversif de l'héritage virgilien, dans la mesure où ils adoptent à leur tour, pour présenter leur version des amours de Didon et d'Énée, les codes littéraires de la satire.

¹⁰⁸ Selon la définition, ou « description » de la satire offerte par Dryden : « a kind of Poetry (...) invented for the purging of our Minds ; in Which Human Vices, Ignorance and Errors, and all things besides, which are produc'd from them, in every Man, are severely reprehended (...) in a low familiar way, chiefly in a sharp and pungent manner of Speech ; but partly, also, in a Facetious and Civil way of Jestings ; by which, either Hatred, or Laughter, or Indignation is mov'd ». Dryden, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹ Ce point est démontré par Pinnock, *op.cit.*, p. 255. On se souviendra aussi que le premier « mock-poem » à paraître, le *Hero and Leander* de 1653, est associé dès la page de titre aux « Gentlemen and ladies ». L'exemple de la double traduction par Wright de *Thyeste* et son « mock-Thyeste » (1673) tend à confirmer la chose.

C. « A secret satire against the sex » ? Traduction et encodage satirique du livre IV de l'*Énéide* chez Lewkenor et Dryden.

1. *Metellus Dialogues* : la traduction du livre I V comme réponse à la satire contre les femmes.

En 1693 paraît la première partie d'un ouvrage intitulé *Metellus Dialogues... Containing A Relation of a Journey to Tunbridge Wells... With the Fourth Book of Virgil's Aeneids in English*, signé par un certain J. L., communément identifié comme John Lewkenor. L'ouvrage met en scène le voyage à la ville de cure entrepris par quatre personnages qui, selon les conventions du dialogue, incarnent des « caractères » spécifiques : Metellus, le narrateur, est l'exemple de la raison éclairée. Il est accompagné par Acer, homme d'église à la verve satirique, Curio, « a Civilian, and an eloquent Man », Aesculape, médecin et disciple d'Épicure, et Laelius, jeune homme qui reflète « les opinions du temps » (« Laelius declares th'Opinions of the Times, / Too honest to be guilty of the Crimes »)¹¹⁰. Après un premier dialogue consacré à l'évocation du voyage par Acer, et un second décrivant le lieu de retraite des personnages sur le thème du *locus amoenus*, le troisième dialogue est consacré à la traduction. Dès l'ouverture, Lewkenor met en scène la critique par Acer de la nouvelle « mode » de la traduction libre :

Acer incens'd exclaim'd against the Age ;
Said some of our new Poets had of late
Set up a lazie Fashion to Translate.
Speak Authors how they please, and if they call
Stuff they make Paraphrase ; that answers all.
(...)
A licence far beyond Poetick Use
Not to Translate old Authors, but abuse
The Wit of Romans ; and their lofty Sense
Degrade into new Poem made from thence,
Disguise old Rome in our New Eloquence.¹¹¹

Les personnages demandent alors à Laelius de traduire le livre IV de l'*Énéide* à la manière ancienne : « Not *A-la-Mode*, but like George Sandys or May / Shew Virgil's every

¹¹⁰ Lewkenor, *Metellus Dialogues*, « A Character of the Persons », sig. [A2]^v.

¹¹¹ Lewkenor, « The Third Dialogue. Of Translation », *op. cit.*, p. 82.

Period : not steal Sense / to make up a new-fashion'd Poem thence... »¹¹². Le terme « A-la-Mode » désigne ici, non point tant une traduction burlesque du genre de l'*Homer A la Mode* de Scudamore, que les « imitations » développées par Oldham ou Hidgen ; on se souviendra que ce dernier avait en effet décrit sa modernisation de Juvénal dans ces mêmes termes.

Le refus du mode dominant de la traduction¹¹³ est ici assez paradoxal, dans la mesure où, tout en refusant les modalités de l'« imitation » développée par les satiristes anglais, Lewkenor met en scène sa propre version du livre IV de l'*Énéide* dans le contexte d'un dialogue satirique. Le titre même, *A Relation of a Journey to Tunbridge Wells*, ne va pas sans rappeler la satire de Rochester du même nom publiée vers 1674¹¹⁴. Le premier dialogue donne d'ailleurs la parole à Acer, dont la description quelque peu picaresque de son voyage rappelle la satire d'Horace relatant son voyage à Brundisium¹¹⁵. Acer y raconte en effet son périple dans une voiture de coche en compagnie de femmes, qu'il évoque, sur le mode du burlesque satirique, comme une véritable descente aux Enfers, le cocher étant comparé à Erymanthe, cocher des Enfers grecs, et les femmes qui l'entourent, à autant de furies et d'érynies. Le récit du voyage dans le premier dialogue est d'ailleurs le lieu d'un débat sur la « liberté » des femmes, l'une des voyageuses défendant en effet les avantages de ne pas être assujettie aux lois du mariage. À l'issue du dialogue, Laelius exprime une certaine sympathie pour ses arguments, et ses compagnons décident de remettre à plus tard le dialogue sur la « liberté » en lui donnant à traduire le livre IV de l'*Énéide*.

Outre la dimension satirique du premier dialogue, on notera que la question de la liberté amoureuse des femmes était à l'époque l'objet de nombreuses satires, telle la *Satire on a Woman* de John Oldham, parue en 1684, ou encore la très populaire *Satire against Woman* de Robert Gould, publiée en 1690. Le sujet du livre IV de l'*Énéide* est lui-même potentiellement matière à satire, dans la mesure où Didon, après avoir juré fidélité à son mari

¹¹² Lewkenor, *op. cit.*, p. 83. Les références à Sandys et May s'expliquent par le fait que la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par Sandys avait été rééditée en 1690, et la *Pharsale* de May, en 1679.

¹¹³ Curio reproche par exemple à Acer sa critique acerbe : « Though Vertue'in Stoick, yet of modern Crimes, / It is the worst to contradict the Times ». *Op. cit.*, p. 82.

¹¹⁴ Voir James William Johnson, *A profane Wit : the life of John Wilmot, Earl of Rochester*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, p. 193 sqq.

¹¹⁵ Horace, *Satires*, livre I, Satire 5. (*Satires*, éd. F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1991)

défunt dans les premiers vers de l'épisode, se laisse finalement convaincre par les arguments de sa confidente et abandonne toute vertu. Cette lecture a bien sûr été renforcée par les réécritures burlesques de l'épisode : on se souviendra comment Cotton comparait la reine de Carthage à une « simple prostituée », tandis que Crowne mettait en scène l'inconstance amoureuse attribuée, dans un autre *topos* satirique, à la corruption de la société française¹¹⁶.

Or la traduction offerte par Lewkenor est toute acquise à Didon, et les protagonistes du dialogue, plutôt que de se concentrer, comme on aurait pu s'y attendre, sur la question de la vertu de Didon, mettent au contraire en doute celle d'Énée : « Aesculape thought of Hero 'twas ill done, / To leave a Queen, nay Mistress, when once won ». On reviendra plus loin sur les stratégies de traduction déployées par Lewkenor ; il suffira ici de souligner que la remarque d'Aesculape rappelle l'interprétation de l'épisode donnée par John Phillips en ouverture de sa « paraphrase » du livre V de l'*Énéide*, dans son *Maronides* dont on a vu qu'il le donnait à lire comme une satire. Retournant le *topos* de l'inconstance féminine, Lewkenor intitule d'ailleurs sa traduction, de manière significative, « The Deserted Queen ». Enfin, si la traduction révèle quelques pointes satiriques, la plus remarquable est celle qui transforme la complainte de Didon en une satire contre les hommes. Lewkenor traduit en effet la sentence virgilienne « Nusque tuta fides (Nulle part il n'y a de garantie pour la bonne foi) » par « *There is no faith or Honesty in Men* »¹¹⁷, et met en valeur l'interprétation bien précise qu'il en offre par des italiques révélatrices.

Si la seconde partie des *Dialogues* ne semble pas avoir été publiée, et si l'on n'a donc pas accès au « dialogue sur la liberté » promis par Lewkenor, il semble bien que les stratégies de mise en scène de la traduction du livre IV de l'*Énéide* fassent de cette dernière une réponse plus ou moins implicite aux nombreuses « satires contre les femmes » qui lui sont contemporaines.

¹¹⁶ On notera la dimension spécifiquement anti-française de *Daeneids*, et en particulier de *The History of the Famous and Passionate Love* ; le burlesque s'y ouvre en effet sur un tableau de la dévastation amoureuse opérée par les coquetteries des femmes françaises, véritable fléau envoyé par le ciel pour punir la France des ravages de la Guerre de la grande Alliance qui l'opposait alors à l'Angleterre.

¹¹⁷ *Énéide* IV, v. 372 et Lewkenor, *op. cit.*, p. 108.

2. Dryden et la récupération satirique du burlesque

Les ambiguïtés d'interprétation de l'épisode des amours de Didon et Énée représentent de toute évidence un sujet de débat majeur parmi les lecteurs de l'*Énéide* dans les années 1690. À la forme du dialogue adoptée par Lewkenor répond en effet la lettre dédicace de l'*Énéide* de Dryden, où ce dernier se livre à un développement de plus de dix pages sur le sujet¹¹⁸. Comme c'est souvent le cas chez Dryden, la dédicace de la traduction révèle un véritable traité théorique sur le poème épique. Le texte s'ouvre en effet sur une définition du genre, dont Dryden affirme que la visée première consiste à exhorter le lecteur à la vertu. On comprend donc alors que l'épisode du livre IV, dont le succès des travestis avait sans aucun doute altéré une valeur moralisatrice toujours fragile, fasse l'objet d'un examen approfondi¹¹⁹. Or tout en maintenant ostensiblement la lecture orthodoxe selon laquelle l'épisode est à comprendre comme une mise à l'épreuve de la vertu d'Énée, Dryden ouvre à son tour la possibilité d'une lecture satirique de l'épisode. C'est ainsi qu'il commente les mots que Virgile met dans la bouche de Mercure, « *varium et mutabile semper / femina* (la femme est chose / qui toujours varie et change) »¹²⁰, comme une satire acerbe contre les femmes : « the sharpest Satire in the fewest words that ever was made on Womankind »¹²¹. Ailleurs, le traducteur écrit à propos de Lavinia, princesse du Latium promise à Énée malgré l'opposition de son rival Turnus :

But I am much deceived, if (...) there be not a secret Satire against the Sex, which is lurking under this Description of *Virgil*, who seldom speaks well of Women (...) The rest are *Juno's*, *Diana's*, *Dido's*, *Amata's*, two mad Prophetesses, three Harpies on Earth, and as many Furies under ground. This Fable of *Lavinia* includes a secret Moral ; that Women, in their choice of Husbands (...) are insensible of Merit, fond of Handsomeness, rather hurried away by their Appetite, than govern'd by their Reason.¹²²

¹¹⁸ On reviendra en détail sur la traduction de Dryden et ses enjeux interprétatifs, politiques et esthétiques plus loin ; il était cependant nécessaire de mentionner ici l'impact des réécritures burlesques sur ses choix de traductions de l'*Énéide*.

¹¹⁹ Dryden y consacre en effet une dizaine de pages. (*Dedication of the Aeneis, Works, op. cit.*, vol. V, p. 294-303)

¹²⁰ *Énéide* IV, v. 569-570

¹²¹ Dryden, *Dedication*, p. 299.

¹²² Dryden, « Notes and Observations on *Virgil's Works in English* », *Works, op. cit.*, vol. VI, p. 833-834.

Or comme Richard Thomas a pu le remarquer, Dryden opère de fait, au sein de sa traduction, une série de transformations du texte virgilien qui tend à faire de la reine de Carthage une femme « entraînée par ses appétits »¹²³. Par exemple, alors que la première rencontre de Didon avec Énée est décrite chez Virgile comme une apparition divine, Dryden met en scène la réaction de Didon comme un éblouissement amoureux, alors même que Cupidon n'a pas encore frappé la reine de ses flèches :

The Tyrian Queen stood fix'd upon his Face,
Pleas'd with his Motions, ravish'd with his grace ;
Admir'd his Fortunes, more admir'd the Man ;
Then recollected stood ; and thus began...¹²⁴

De même, dans la dédicace de sa traduction, Dryden s'adresse à ses lectrices prêtes à condamner Énée en leur recommandant, non sans un certain humour, de lire l'épisode comme une mise en garde contre les dangers de se retrouver seules en compagnie de leur galant :

[Aeneas] is Arraign'd with more shew of Reason by the Ladies, who will make a numerous Party against him, for being false to Love, in forsaking Dido. And I cannot much blame them ; for to say the Truth, 'tis an ill Precedent for ther Gallants to follow. Yet if I can bring him off, with Flying Colours, they may learn experience at her cost ; and for her sake, avoid a Cave, as the worst shelter they can chuse from a shower or Rain, especially when they have a Lover in their Company.¹²⁵

On notera le ton plaisant adopté par Dryden, la réduction de l'épisode épique au domaine de la morale familiale et sociale et l'adoption d'un registre moyen, tous caractéristiques du genre de la satire¹²⁶. Le ton est semblable lorsque, quelques pages plus bas, Dryden développe une défense à double tranchant du héros virgilien et de son apparente ingratitude envers la reine de Carthage. Reprenant le commentaire de l'abbé Segrais¹²⁷ en la matière, Dryden déclare que changer de femme était chose tout à fait acceptable à l'époque de

¹²³ Voir Richard Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 159.

¹²⁴ On comparera à l'original : « Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido / casu deinde uiri tanto, et sic ore locuta est (Didon la Sidonienne resta interdite d'abord à l'apparition, / puis devant le malheur si grand du héros, et elle ouvrit enfin la bouche) » *Énéide* I, v. 613-614.

¹²⁵ Dryden, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁶ La réduction de l'épisode à une « fable » moralisatrice à l'intention des dames renvoie ici peut-être aussi à l'opéra de Tate et Purcell et sa mise en scène de 1689 dans le cadre de l'académie de jeunes filles de Josiah Priest. On aura l'occasion de revenir sur ces circonstances et sur l'interprétation du livre IV de l'*Énéide* offerte par le livret et la musique de l'opéra dans le chapitre suivant.

¹²⁷ Commentateur français dont Dryden reprend des passages entiers, parfois *verbatim*. Voir plus loin, ch. 2.

Virgile : « For to leave one Wife and take another, was but a manner of Gallantry at that time of day among the Romans (...) If the Poet argued not aright, we must pardon him for a poor blind Heathen, who knew no better morals »¹²⁸.

Cependant, sous le ton apparemment désinvolte de Dryden percent plusieurs pointes satiriques. L'excuse finale selon laquelle Virgile n'est après tout qu'un païen est un clin d'œil ironique à la tradition interprétative qui, depuis la Renaissance, cherchait avec plus ou moins de succès un compromis entre les valeurs païennes évoquées dans le corpus antique, et les préceptes de l'orthodoxie chrétienne. Plus encore, Dryden se livre à une paraphrase en prose du discours qu'Énée offre à Didon pour sa défense, sur un registre bas renvoyant, sinon au genre du travesti lui-même, du moins au discours mordant de la satire. Dryden indique d'ailleurs le changement de mode lorsqu'il déclare qu'il « déshonore » le discours d'Énée en le transformant en prose anglaise : « This is the effect of what he says, when it is dishonour'd out of *Latin Verse*, into *English Prose* »¹²⁹. La teneur de cette paraphrase en prose est la suivante :

I made no such bargain with you at our Marriage, to live always trudging with you in Carthage ; my business was Italy, and I never made a secret of it. If I took my pleasure, had not you your share of it ? I leave you free at my departure, to comfort yourself with the next Stranger who happens to be Shipwreck'd on your coast...¹³⁰

Les modalités de la réécriture ici offerte par Dryden ne sont pas si éloignées de la technique du travesti : les enjeux politiques et dynastiques de l'*Énéide* sont réduits à une « affaire » (« business »), et l'union des héros, à un « marché conclu » (« bargain »). Énée se décrit lui même comme un « naufragé étranger » parmi d'autres. On notera aussi l'usage marquant du registre bas (« trudging »), et l'allusion non voilée à la dimension sexuelle des plaisirs de Carthage. Il donc semble bien que, lorsque Dryden se livre en toute apparence à une « défense » d'Énée et de Virgile, il rappelle simultanément à son lecteur les lectures subversives de l'*Énéide* rendues familières par les réécritures héroï-comiques du poème alors en circulation.

¹²⁸ Dryden, *op. cit.*, p. 303.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

On peut interpréter cette intrusion du mode burlesque dans le discours sur l'épopée de plusieurs manières. On notera d'abord que l'épopée et la satire sont souvent présentées par Dryden comme des genres complémentaires, la satire représentant pour ainsi dire le revers du sublime épique. Un fait révélateur en est qu'une bonne partie de son *Discours sur la Satire* est consacrée à une digression sur l'épopée. Il remarque d'ailleurs dans ce même *Discours* que Virgile aurait pu être l'auteur de satires ; il semblerait donc que, pour Dryden, le sublime épique ne soit pas incompatible avec le maniement de l'ironie satirique.

Par ailleurs, en offrant le mode satirique comme une modalité potentielle de l'épopée¹³¹, et en se livrant au surplus à une paraphrase aux accents burlesques, il se pourrait que Dryden cherche à contrôler, pour ainsi dire, les forces subversives et anti-épiques du travesti en les soumettant aux contraintes de la satire, genre après tout dévoué, selon Dryden, à l'amélioration de l'esprit humain. Cependant, en proposant une lecture satirique de l'épopée, et en particulier du livre IV, Dryden ouvre des possibilités de sens non moins subversives. La réécriture de Virgile en « prose » moderne renvoie en effet aux modalités de l'« imitation » satirique : en faisant parler Énée comme un libertin de la Restauration, Dryden offre ainsi une satire des mœurs corrompues de son temps, qui, comme le rappelle plus d'un traducteur des satiristes latins, valent bien celles de la Rome augustéenne : la remarque sur le « paganisme » de Virgile se transforme alors en une antiphrase ironique des plus mordantes.

En définitive, la récupération satirique du mouvement burlesque à laquelle se livre Dryden dans sa lettre dédicatoire de l'*Énéide* semble illustrer avant tout le caractère indissociable des différentes modalités de l'« imitation » virgilienne. Au-delà des distinctions établies par les auteurs du burlesque « noble » et les « imitateurs » satiriques à la Oldham soucieux de bien différencier leur œuvre des travestis et autres réécritures « basses » des classiques antiques, les phénomènes de contamination et de récupération à l'œuvre chez Dryden donnent à lire les différentes modalités de l'« imitation » selon une gradation hiérarchique qui, tout en maintenant la supériorité de la satire sur les autres formes de

¹³¹ Il note en effet à propos de sa traduction de Juvénal que les satires de ce dernier sont sans aucun doute une « forme » de la poésie héroïque « ...Heroique Poetry itself ; of which this Satire is undoubtedly a Species ». *Discourse of Satire*, *op. cit.*, p. 85.

réécriture « basse » de l'*Énéide*, n'en associe cependant pas moins intimement la traduction de l'épopée à ses métamorphoses burlesques.

Conclusion

Des travestis de Cotton à la reprise satirique de l'épisode par Dryden, les métamorphoses des amours de Didon et d'Énée rencontrées dans ce chapitre témoignent donc de la richesse et de la vivacité du burlesque anglais dans la seconde moitié du XVII^e siècle. On remarquera, à l'issue de cette analyse, que la notion d'« imitation » connaît pendant cette période une évolution des plus paradoxales. En effet, si les efforts de théorisation de la traduction déployés par Dryden donnent lieu à une première définition formelle de l'imitation comme forme extrême de la traduction libre, on a pu observer, d'une part, que Dryden ne se tient pas à sa définition, et que, d'autre part, les pratiques littéraires qui s'affichent comme des « imitations » de Virgile relèvent des formes de la réécriture les plus variées. Ainsi, dans le cas du *Virgile Travestie* de Cotton, l'identification des « mock-poems » comme « imitations » répond à un usage ironique du terme, puisque la réécriture procède à une contre-imitation systématique des codes poétiques de l'épopée tels que définis au cours des années 1650. Lorsque Crowne présente à son tour son *Famous and Passionate Love* de 1692 comme une « imitation » des amours de Didon et d'Énée, la reprise du terme indique sans doute la nouveauté relative¹³² du rapport à l'original développé dans le genre héroï-comique. Crowne n'en révèle cependant pas moins sa volonté de présenter, à la suite de Boileau, une alternative aux « paraphrases » et autres « imitations » subversives qui, suite au succès du *Scarronides* de Cotton, continuent à paraître tout au long du XVII^e siècle. Enfin, c'est au cours de ces mêmes années, et en particulier à travers les traductions de John Oldham, que l'on voit émerger le mode de l'« imitation » satirique comme version modernisée des classiques antiques, forme

¹³² Dans la mesure où Crowne reprend le texte de Boileau, et que le mode « mock-heroic » dont il se réclame avait déjà été exploité, dans une certaine mesure, par le *Hudibras* de Butler.

de la réécriture qui deviendra un genre néoclassique à part entière avec les *Imitations of Horace* de Pope (1738).

Au-delà de la variété des réécritures et de leur rapport complexe à la source antique se dégage une certaine parenté dans différentes formes de l'« imitation » ici relevées. Dans son étude sur l'imitation néoclassique, Weinbrot avait déjà mis en valeur une logique commune entre la traduction libre, les différents modes du burlesque et l'imitation satirique, lorsqu'il notait qu'elles étaient toutes sous-tendues par une logique de la modernisation du texte latin¹³³. Dans ce sens, on pourrait dire que le travesti de Cotton, le burlesque de Crowne, ainsi que les récupérations satiriques de l'épisode auxquelles les traductions de Lewkenor et de Dryden donnent lieu représentent toutes une forme de l'« imitation » telle que définie par Dryden, en ce qu'elles font toutes parler à Virgile la langue de l'Angleterre de la Restauration – y compris le « Cant of Belingsgate ». Notre étude des « imitations » du livre IV de l'*Énéide* a par ailleurs permis de dégager les liens que les différentes formes de la réécriture entretiennent entre elles. Ainsi, le succès du travesti de Cotton se comprend mieux si on le replace dans le contexte de la vague des retraductions de l'*Énéide*, et en particulier du livre IV, que l'Angleterre avait connue dans les années 1650. De même, le développement du genre héroï-comique comme modalité de la satire est indissociable du rejet généralisé que le burlesque « bas », c'est-à-dire le travesti, rencontre auprès de la critique, autant en France qu'en Angleterre. Enfin, le succès des réécritures burlesques auprès du lectorat des traductions sérieuses permet de mieux comprendre les stratégies de récupération du mode satirique déployées à leur tour dans les traductions sérieuses de l'*Énéide*, en particulier chez Dryden.

Ce parcours à travers les réécritures parodiques de l'*Énéide* illustre enfin le rapport complexe que l'Angleterre entretient avec la France, qui représente à l'époque une médiation culturelle majeure pour la réception de l'*Énéide*. Si les réécritures de Cotton et de Crowne suivent ostensiblement la « mode » européenne pour le burlesque, et participent à l'importation en Angleterre des genres du travesti et du poème héroï-comique, elles n'en

¹³³ Weinbrot, *op. cit.*, *passim*.

révèlent pas moins une appropriation spécifique des modes de la réécriture burlesque développés chez Scarron ou chez Boileau. Ainsi, alors même que des traducteurs comme Denham ou Waller trouvaient chez les traducteurs français partisans de la « belle infidèle » un modèle pour le raffinement du langage poétique anglais, l'importation du mode du travesti constitue en soi-même un geste subversif envers l'autorité esthétique que, au-delà de Virgile, les poètes et traducteurs français de l'âge classique représentent alors en Angleterre.

Dans quelle mesure ces transformations du texte correspondent-elles alors, comme le suggère Hartle¹³⁴, à une crise de l'épopée virgilienne en Angleterre ? Il est certain que le succès des réécritures burlesques, et le fait qu'elles provoquent une réponse de la part de Dryden, Crowne et autres auteurs qui leur préfèrent le genre édifiant de la satire, témoignent de la force subversive que ces interprétations du modèle virgilien peuvent représenter. Cependant, la prolifération des travestis et autres écritures « à la mode » représente aussi un indicateur du statut privilégié de l'*Énéide* dans la culture littéraire anglaise du second XVII^e siècle, ainsi que la preuve de la familiarité du lectorat avec le texte virgilien, ou plus précisément avec ses traductions des années 1650 et les codes littéraires qu'elles avaient contribué à établir. Or, comme nous avons eu l'occasion de le noter à plusieurs reprises au cours de cette étude, la transformation des modalités littéraires de la réécriture de l'*Énéide* est indissociablement liée à l'évolution des codes interprétatifs du genre épique. Nous nous demanderons donc à présent dans quelle mesure les traductions et imitations du livre IV de l'*Énéide* révèlent une certaine réorientation, au cours des années 1680 et 1690, des modèles herméneutiques épiques hérités des traducteurs du milieu du XVII^e siècle.

¹³⁴ Hartle, « 'Lawrels for the conquer'd' », *op. cit.*, p. 139 sqq.

Chapitre 2.

Didon et Énée chez les modernes : les ambiguïtés de la réécriture « augustéenne » de l'épopée

En 1661, le traducteur John Boys conclut sa version du livre VI de l'*Énéide* par une épigramme en latin et en anglais adressée à Charles II :

Had I, Great Monarch, Maro's divine spirit,
Or did the Prince of Poets wit inherit,
You should be my Aeneas, and what He
His Heroe gave, to you ascrib'd should be.¹

Dans ces vers qui concentrent en quelques lignes « l'orthodoxie politique de la Restauration »², Boys étend à Charles II le parallèle politique qui, depuis le commentaire de Servius, assimilait le héros virgilien à l'empereur Auguste. Il y résume ainsi le double postulat sur lequel repose le parallèle dit « augustéen »³ : d'une part, Énée représente le héros parfait ; et de l'autre, ce héros n'est autre que l'incarnation du monarque idéal, en l'occurrence Charles II.

On notera d'emblée que le parallèle entre Auguste et le souverain, ainsi que celui établi entre l'Angleterre et l'âge d'or de la Rome classique, représentent dès 1660 un lieu commun du panégyrique royal : il avait en effet servi au cours des décennies précédentes pour

¹ John Boys, *Aeneas his Descent in to Hell*, Londres, 1661. Cité par Hartle, « Lawrels for the Conquered », *op. cit.*, p. 137.

² Selon l'expression de Paul Hartle, *op. cit.*, p. 136. Hartle note par ailleurs que la traduction du livre III est accompagnée d'un commentaire prolixe développant la même rhétorique

³ Le parallèle entre Énée et Auguste a son origine dans le commentaire de Servius, selon lequel le double but de Virgile dans son *Énéide* était d'une part d'imiter Homère, et de l'autre, de faire la louange d'Auguste en célébrant ses ancêtres. Pour une analyse du parallèle et de sa récupération dans l'Angleterre de la Restauration, voir l'ouvrage majeur de H. Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature* (*op. cit.*) et plus récemment Richard Thomas, *Virgil and the Augustan Reception* (*op. cit.*). Ce dernier offre d'ailleurs une lecture quelque peu univoque de l'usage du parallèle augustéen dans les traductions de l'*Énéide*, en particulier celle de Dryden. Pour une présentation plus complexe de la construction du mythe « augustéen », voir les analyses de Paul Hammond, en particulier dans *Dryden and the Traces of Classical Rome*, ou encore Paul Davis, « Dryden and the Invention of Augustan Culture », *The Cambridge Companion to John Dryden*, éd. Steven Zwicker, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 78 sqq. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces interprétations.

célébrer tour à tour l'avènement de Jacques Ier, de Charles Ier, mais aussi celui de Cromwell⁴. *A fortiori* i, lorsque, en 1697, Dryden fait écho au discours orthodoxe et déclare, dans la dédicace de son *Énéide*, que Virgile avait créé un héros parfait pour pouvoir en faire l'image d'Auguste⁵, toute application à sa traduction du parallèle « augustéen » est à approcher avec la plus grande prudence. De fait, les circonstances de la parution du *Dryden's Virgil* sont un exemple notoire des ambiguïtés du discours politique associé à l'*Énéide*. Le volume de 1697, *in-folio* luxueux explicitement destiné à supplanter celui d'Ogilby⁶, et dont il reprend d'ailleurs un grand nombre des illustrations, est le fruit d'une campagne de financement par souscription co-dirigée par Dryden et son éditeur Jacob Tonson. Alors que Dryden, nouvellement converti au catholicisme et fervent partisan de la cause de Jacques II⁷, refuse de dédier le volume à Guillaume d'Orange, son éditeur Tonson tente de pallier cette lacune éloquente en faisant altérer les gravures originales pour doter Énée d'un nez busqué, à l'image du souverain⁸.

Si, lorsque paraît la traduction de Dryden, le prolongement du parallèle Énée /Auguste à Guillaume d'Orange pose donc des difficultés évidentes, il est tout aussi impossible de se livrer à une lecture innocente de la caractérisation d'Énée comme héros vertueux, telle que la reprend Dryden dans sa dédicace à la traduction de l'*Énéide*⁹. En parallèle au succès des réécritures burlesques de l'*Énéide* dont nous avons déjà souligné l'influence sur la réception du poème, la question de l'héroïsme d'Énée est aussi objet de débat parmi les lettrés. En effet,

⁴ Dans son « Panegyric to my Lord Protector » de 1655, Waller avait en effet salué Cromwell comme un second Auguste venu instaurer en Angleterre un nouvel âge d'or. Boys n'est d'ailleurs pas le seul à reprendre le parallèle virgilien : parmi les nombreux poèmes en l'honneur de la Restauration qui reprennent le thème, on citera par exemple le poème de Dryden *Astrea Redux*, publié en 1660. Sur ce point, voir par exemple Paul Davis, *op. cit.*, p. 78-79.

⁵ Dryden, *Dedication of the Aeneis*, *Works*, *op. cit.*, vol. 5, p. 288.

⁶ Dryden commente en effet dès 1685 ses contributions au *Sylvae*, recueil comprenant entre autres des traductions des passages de l'*Énéide*, en notant que la retraduction de Virgile était nécessaire, celle d'Ogilby altérant l'original virgilien au point de le rendre méconnaissable. *Sylvae*, Préface, *Works*, *op. cit.*, vol. III, p. 4.

⁷ Convictions qui lui ont coûté son poste de « poet laureate » lors de la Révolution Glorieuse de 1688.

⁸ Sur les négociations entre Tonson et Dryden à propos de l'*Énéide*, voir par exemple John Barnard, « Dryden, Tonson, and the Patrons of *The Works of Virgil* (1697) », *John Dryden : Terc entenary Essay s*, éd. Paul Hammond and David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 174-236.

⁹ C'est pourtant le cas des chapitres consacrés à Dryden dans l'ouvrage de Richard Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, où Thomas soutient que sa traduction de l'*Énéide*, et en particulier du livre IV, tend à supprimer ou à corriger les éléments du texte virgilien qui risquent de mettre en péril la lecture héroïque de l'épisode. Voir la revue critique de l'ouvrage par Robin Sowerby, « The Augustan *Aeneis* : Virgil Enlightened? », *Translation and Literature* 11 (2002), p. 237-260.

la dite « querelle des anciens et des modernes », qui fait rage en France pendant toute la seconde moitié du XVII^e siècle, se fait aussi sentir en Angleterre. C'est ainsi que les *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* publiées en 1673 et 1674 par René Rapin, traducteur et défenseur de Virgile, sont immédiatement traduites en anglais¹⁰. De même, dans sa dédicace à sa version de l'*Énéide*, Dryden se livre à une reprise systématique des arguments des uns et des autres concernant la conduite d'Énée envers Didon. Il évoque ainsi d'une part la critique du « moderne » Desmarets de Saint-Sorlin, qui avait dénoncé les frayeurs d'Énée, ses larmes et sa « lâcheté » comme autant de « défauts de Virgile » qui rendent le personnage antipathique¹¹. Dryden fait d'autre part une place centrale à la réplique des « anciens », en particulier de la Rue et de Segrais, qu'il cite longuement dans son analyse, offrant ainsi à son lecteur une double grille de lecture de l'épisode.

Au-delà des disputes savantes, l'importance du livre IV de l'*Énéide* dans la culture littéraire du second XVII^e siècle anglais s'illustre par les deux réécritures de l'épisode pour la scène créées par Nahum Tate. Le dramaturge, plus connu pour ses adaptations du théâtre shakespearien aux goûts du public de la Restauration¹², compose en 1678 une tragédie intitulée *Brutus of Alba, or the Enchanted Lovers*, originellement conçue comme une mise en scène du livre IV de l'*Énéide*. C'est à partir de cette œuvre de jeunesse que Tate composera ensuite le livret pour le court opéra *Dido and Aeneas*, dont la musique représente l'un des chefs d'œuvre de Henry Purcell, et qui sera donné avec succès aux alentours de 1689¹³. Or ces adaptations témoignent elles aussi d'un infléchissement significatif de la lecture héroïque de

¹⁰ Sous le titre *Reflexions on Aristotle's Treatise of Poesie* (1674) par Thomas Rymer, par ailleurs contributeur, aux côtés de Dryden, au recueil *Ovid's Epistles* de 1680.

¹¹ Saint-Sorlin écrit par exemple « ...Énée fait à Didon des compliments rudes et incivils quand il veut la quitter. Enfin, nul lecteur de l'*Énéide* n'aime Énée... ». *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine, et des poèmes grecs, latins et français* (1670), cité par Ludivine Goupillaud, *De l'or de Virgile aux ors de Versailles, Métamorphoses de l'épopée dans la seconde moitié du XVII^e siècle en France*, Genève, Droz, 2005, p. 60). Dryden ne nomme pas Saint-Sorlin, mais ses arguments sont aisément identifiables dans la discussion sur la « lâcheté » d'Énée développée dans la dédicace (en particulier p. 291-295). Pour une analyse de la place de l'*Énéide* dans la querelle des anciens et des modernes en France, voir Goupillaud, *op. cit.*, « La question du héros », en particulier p. 56 sqq.

¹² On lui doit par exemple une réécriture du *Roi Lear*, où il transforme la tragédie shakespearienne pour lui donner une issue heureuse. *The History of King Lear, Reviv'd and Altered*, Londres, 1689.

¹³ La date de création est incertaine ; on reviendra plus loin sur ce point.

l'épisode, ne serait-ce que par la place centrale qu'elles donnent à Didon, réduisant Énée à une place secondaire quelque peu insipide. On s'attachera donc dans ce chapitre à retracer les transformations du discours épique dont témoignent les traductions et adaptations du livre IV de l'*Énéide*, tant dans leur caractérisation respective du héros virgilien et de la reine de Carthage que dans les implications politiques dont elles sont potentiellement porteuses.

Il faudra d'abord s'interroger sur les modes de traduction adoptés par Lewkenor et Dryden. Si le premier, comme on l'a vu, présente sa version de l'épisode comme une reprise fidèle du texte virgilien, le titre qu'il lui donne, « The Deserted Queen », indique cependant une lecture favorable à Didon. On se demandera alors dans quelle mesure sa réécriture rejoint les réinterprétations de l'épisode offertes dans *Brutus of Alb* a et dans *Dido and Aeneas* , et témoigne, aux côtés de ces œuvres, d'un infléchissement significatif dans la réception de l'épisode.

Dryden pour sa part annonce une version de l'*Énéide* s'éloignant de la « métaphrase » littérale, sans pour autant relever de la traduction « libertine » :

The way I have taken, is not so streight as Metaphrase, nor so loose as a Paraphrase : Some things too I have omitted, and sometimes added of my own. Yet the omissions I hope, are but of Circumstances, and such as wou'd have no Grace in English ; and the Additions, I also hope, are easily deduc'd from Virgil's Sense. They will seem (at least I have the Vanity to think so), not stuck unto him, but growing out of him. (...) I have endeavour'd to make Virgil speak such English, as he wou'd himself have spoken, if he had been born in England, and in this present Age.¹⁴

On notera les échos entre la description de la méthode de traduction ici adoptée par Dryden et celles qu'avaient pu en faire Cowley et Denham, poètes auxquels Dryden renvoie d'ailleurs constamment son lecteur. Plus que la modernisation du texte, qui représente, à la fin du XVII^e siècle, un véritable lieu commun de la traduction, la mention des ajouts apportés au

¹⁴ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 329-331. Il semble que le terme de « paraphrase » dont il use ici désigne la traduction libre telle que dénoncée par exemple par Lewkenor. Si Dryden avait offert en 1680 sa fameuse distinction entre la « métaphrase », traduction littérale et « servile », l'« imitation » à la Cowley, que Dryden considère comme une création plus qu'une traduction, et la « paraphrase », juste milieu entre les deux, il ne semble guère se tenir à la terminologie ainsi créée, et déclare d'ailleurs assez systématiquement déroger à l'idéal ainsi établi. C'est ainsi qu'il note à propos de ses premières traductions de l'*Énéide*, dans le recueil *Sylvae* de 1685 : « I must acknowledge, that I have many times exceeded my Commission ; for I have both added and omitted, and even sometimes very boldly made such expositions of my Authors, as no Dutch Commentator will forgive me ». Préface de *Sylvae*, *Works*, *op. cit.*, vol. III, p. 3.

texte original retiendra ici notre attention¹⁵. On a vu en effet comment le supplément de traduction pratiqué tout au long des années 1650 par les traducteurs de l'*Énéide* représentait une modalité essentielle de l'encodage politique du texte traduit. C'est ainsi que de nombreux critiques ont pu voir dans la traduction de Dryden une œuvre de « résistance »¹⁶ à l'ordre politique instauré par la Glorieuse Révolution, dans la continuité des traductions de l'*Énéide* royalistes parues pendant les années de l'interrègne. Or comme il a été démontré précédemment, ces traductions du livre IV de l'*Énéide* procédaient elles-mêmes à une certaine remise en cause de la rhétorique publique associant une image idéalisée du héros virgilien au souverain royal. On s'interrogera donc sur les interprétations politiques suggérées dans les réécritures de l'épisode, tout en gardant à l'esprit les ambiguïtés qui marquent, en cette fin de XVIIe siècle, toute reprise du parallèle « augustéen ».

Notre analyse s'articulera ici autour des deux thèmes majeurs de la rhétorique politique « augustéenne ». On y examinera dans un premier temps les ambiguïtés de la représentation du héros virgilien auxquelles donnent lieu les traductions et adaptations du livre IV de l'*Énéide* pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, avant de mettre en valeur les difficultés que rencontre tout lecteur – ou spectateur – de ces versions qui chercheraient à en faire une interprétation politique selon les codes du discours « augustéen ».

¹⁵ Il s'agit en effet d'une constante de la traduction virgilienne chez Dryden. Ce dernier notait en effet dans *Sylvae* : « where I have enlarg'd [my Author], I desire the false Criticks wou'd not always think that those thoughts are wholly mine, but that either they are secretly in the Poet, or may be fairly deduc'd from him : or at least, if both those considerations should fail, that my own is of a piece with his, and that if he were living, and an Englishman, they are such, as he wou'd probably have written » (*op. cit.*, p. 4).

¹⁶ Colin Burrow voit en effet dans l'*Énéide* de Dryden le dernier Virgile « résistant » (« Virgil in English Translation », *op. cit.*, p. 28). Voir surtout les analyses de Steven Zwicker, qui a été l'un des premiers à relever le réseau d'allusions pro-Stuart qui marque la traduction de l'*Énéide* (*Politics and Language in Dryden's Poetry. The Art of Disguise*, Princeton, Princeton University Press, 1984), ou encore celles de Paul Hammond, par exemple « Classical Texts, Translations and Transformations » (*The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*, p.143-161), en particulier p. 151 sqq, ou encore *Dryden and the Traces of Classical Rome*, *op. cit.*, ch. 4 : « The Epic of Exile ».

A. Énée, Didon et la question de l'héroïsme épique.

1. « The deserted Queen » : du tragique au sentimental.

À l'issue de sa traduction du livre IV de l'*Énéide* qu'il intitule « The Deserted Queen », Lewkenor met en scène un débat entre les différents personnages de ses *Dialogues* sur la contradiction apparente entre le caractère héroïque d'Énée et son attitude envers la reine de Carthage. Metellus, narrateur principal dont Lewkenor indique qu'il représente la voix de la vertu et de la science, reprend l'interprétation humaniste du livre IV, selon laquelle l'abandon de Didon est à lire en termes de poursuite du souverain bien :

Metell that long had honour'd Virgill's Wit,
Thus much thought fit to say 'in defence of it.
"We all to Heav'n owe all : a call from thence
"To higher Love, might with a less dispense.
"The greatest Hero, and bravely enough, might leave
"Mistress at such a call, and not deceive.¹⁷

Son attitude représente cependant la voix minoritaire, puisque tous les autres personnages s'accordent pour déclarer que l'incivilité faite à Didon n'est pas digne d'un héros épique. En cela, Lewkenor reflète sans aucun doute la réaction du lecteur moyen de l'*Énéide* auquel s'adresse sa traduction. L'adoption d'une lecture de l'*Énéide* favorable à Didon représente en effet une tendance marquée des réécritures de l'épisode au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. On se souviendra par exemple comment, dès 1660, John Dryden avait commenté la traduction de Sir Robert Howard par un éloge quelque peu ironique de l'éloquence pathétique attribuée à Didon :

Elisa's griefs, are so exprest by you,
They are too eloquent to have been true.
Had she so spoke, *Aeneas* had obey'd
What *Dido* rather than what *Jove* had said.¹⁸

¹⁷ Lewkenor, Metellus Dialogues, op. cit., p. 130.

¹⁸ Dryden, « To my honoured Friend, Sir Robert Howard, on his excellent poems ». Howard, *Poems and Translations.*, op. cit., sig [A 7]^r. Dryden lui-même livrera une traduction de la *VII^e Héroïde* d'Ovide dans le volume collectif *Ovid's Epistles* (Londres, 1680).

Si cette traduction, rééditée en 1696, joue sans doute un rôle dans la réception de l'épisode, on ne saurait passer sous silence la fortune théâtrale des amours de Didon et d'Énée dans les années 1670 et 1680. On peut en effet comprendre les mises en scène de l'épisode par Nahum Tate comme un prolongement des retraductions de Harrington, Waller ou Howard lui-même, réécritures qui tendent, comme on l'a vu, à présenter le livre IV comme une tragédie de la passion amoureuse. Avec la réouverture des théâtres en 1660, la relation entre épopée et tragédie, déjà soulignée par Hobbes et Davenant dans les années 1650, est pleinement exploitée à travers le développement du « heroic drama ». Ainsi, le théoricien du genre John Dryden reprend la *Poétique* d'Aristote pour souligner, dans son *Essay of Dramatic Poesy* (1668) comment il est tout à fait valable d'isoler un épisode épique pour en faire le sujet d'une tragédie¹⁹. Plus tard, dans la préface de sa pièce *All for Love* (1677), sur le thème des amours tragiques d'Antoine et Cléopâtre, il écrit : « an heroic play ought to be an imitation, in little, of an heroic poem ; and consequently, (...) love and valour ought to be the subject of it »²⁰. Plus particulièrement, Dryden caractérise le genre comme une représentation sur le mode sublime traditionnellement associé à l'épopée :

... a representation of Nature, but 'tis nature wrought up to a higher pitch. The plot, the characters, the wit, the passions, the descriptions, all are exalted above the level of common converse, as high as the imagination of the poet can carry them, with proportion to verisimilitude.²¹

La tragédie de 1678 *Brutus of Alba* correspond en tout point aux prescriptions de Dryden. Tate déclare en effet dans sa préface que son œuvre avait originellement été conçue comme une mise en scène des amours de Didon et Énée :

I would not have the Reader surpriz'd to find this Tragedy bear some Resemblance with the passages of the Fourth Book of the *Aeneids*, for I had begun and finish'd it under the Names of Dido and Aeneas ; but was wrought by advice of some Friends, to Transform it to the Dress it now wears.²²

¹⁹ Voir E. T. Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford, Clarendon, 1987, p. 42.

²⁰ Dryden, *Of Heroic Plays*, cité dans R. E. Moore, *Henry Purcell and the Restoration Theatre*, Wesport, Greenwood Press, 1974, p. 21. Au-delà du précédent shakespearien que Dryden évoque explicitement, la thématique du conflit de l'amour et du devoir mis en scène dans *All for Love* doit beaucoup au livre IV de l'*Énéide* ; Dryden déclarera d'ailleurs plus tard que cette pièce est la seule où il ait suivi sa propre conception de l'art, plutôt que de l'adapter au goût du public.

²¹ Dryden, *Essay of Dramatic Poesy*, cité dans Moore, *op. cit.*, p. 16.

²² Tate, *Brutus of Alba*, *op. cit.*, sig. A3^v.

L'action est ainsi transposée à Syracuse, où le prince Brutus vient demander asile à la reine. Cependant, si le texte virgilien, ainsi que les traductions des années 1650, mettaient l'accent sur la passion de Didon, Tate donne aussi à Énée le rôle de l'amant passionné. L'acte I s'ouvre en effet *in medias res* sur une entrevue entre la Reine et Brutus, où l'un et l'autre multiplient les apartés pour informer les spectateurs de leur flamme :

QUEEN (*Aside*)
 There's magick in this Language, Looks and Meen !
 How has my hospitality betray'd me !
 (...) – the impetuous passion
 Storms at my Heart – but I shall stand the shock.

BRUTUS (*Aside*)
 Since the untimely fate of my Eudemia,
 Grief so congeal'd my Breast I thought no glance
 Cou'd thaw me, but I melt before those Eyes.²³

On notera que Tate suit les conseils de Dryden en donnant à ses héros le langage hyperbolique (« wrought to a higher pitch ») de la passion. Par ailleurs, en faisant partager à Énée l'ardeur de Didon, Tate présente l'épisode sous le signe du débat entre l'amour et le devoir, selon une thématique privilégiée par les auteurs dramatiques de la Restauration²⁴.

La transformation du personnage d'Énée est particulièrement marquante : Brutus se voit en effet donner la pose de l'amant transi, qui, contrairement au précédent virgilien, fait à la cour à la reine dans les termes convenus du néopétrarquisme : « Speak fair Tormenter, when will you remit / My burning Pain ? not one cheap Sigh or Tear / To cool or quench me ? »²⁵. Tate met ainsi en scène un Énée qui pleure, perd connaissance, et malgré le suicide de son compagnon qui tentait ainsi de le ramener à la raison, décide de renoncer à sa destinée héroïque : « I'll give my scatter'd Lawrels to the Wind, / Nor dy me more in slaughter – Fame can boast / No Charms like these, nor with such bliss reward »²⁶. L'inversion des rôles est d'ailleurs totale, puisque, dans une réalisation inattendue du commentaire de Dryden sur la

²³ Tate, *op. cit.*, p. 1.

²⁴ On notera que les tragédies de Corneille reçoivent très bon accueil et sont traduites en Angleterre dès les années 1660.

²⁵ Tate, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Tate, *op. cit.*, acte V, p. 51. La scène du suicide du compagnon de Brutus est reprise de *All for Love* ; Dryden la doit à son tour à la tragédie shakespearienne *Antony and Cleopatra*.

traduction de Howard, c'est finalement la reine qui convainc Brutus / Énée de partir, avant de mourir de chagrin :

QUEEN
 You must my Brutus promise to part hence,
 And live remov'd from your afflicted Queen,
 Yet promise to Live happy too, you must,
 'Tis all I shall enjoin you for my sake
 In your Eternal Absence.²⁷

Cette transformation des héros virgiliens est tout aussi marquante dans le livret de *Dido and Aeneas*. Selon le texte publié en 1689 dans le contexte de la représentation de l'opéra par les élèves d'une académie de jeunes filles dirigée par le danseur professionnel Josiah Priest, on observe une mise en valeur similaire du personnage de Didon. C'est à la reine de Carthage que sont données en effet les plus belles – et plus longues – arias. Certaines deviennent très vite célèbres, en particulier l'aria « Ah ! Belinda », dont la partition est publiée dans le recueil de musique de Purcell *Orpheus Britannicus* (1698)²⁸ et sans aucun doute destinée aux divertissements privés de la bonne société. D'ailleurs, comme en 1674, Tate met en scène un Énée galant, qui partage la passion de Didon. C'est ce qu'affirme par exemple le chœur dans l'acte I, lorsqu'il chante, en réponse aux craintes énoncées par Didon dans l'aria précédente (« Ah Belinda I am presst / With torment not to be confesst ») : « Fear no danger to ensue / The Hero loves as well as you ». Dès son entrée sur scène, Énée déclare d'ailleurs être prêt à défier le destin pour un sourire de Didon :

DIDO
 Fate forbids what you pursue

AENEAS
 Aeneas has no fate but you !
 Let Dido smile and I'll defy
 The feeble stroke of Destiny²⁹

²⁷ Tate, *op. cit.*, p. 52. La mort de la reine a elle-même des précédents dans la tradition tragique anglaise : voir par exemple la pièce de Fletcher *Valentinian* (1612), qui est mise en scène avec musique en 1684, ou encore *The Unnatural Combat* de Massinger (1625). Voir Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, *op. cit.*, p. 20 sqq.

²⁸ *Orpheus Britannicus, A collection of all the choicest songs. For one, two, and three voices, compos'd by Mr. Henry Purcell*, Londres, 1702 (seconde édition), p. 170.

²⁹ *Dido and Aeneas, an Opera*, éd. Curtis A. Price, New York, Norton and Co, 1986, Acte I, v. 40-42.

Par ailleurs, si Virgile avait été « discret » à propos de la scène de chasse et de l'union des amants dans la grotte, Tate l'esquive tout simplement. Il y a bien une scène de chasse et un orage chez Tate ; cependant, le désordre des éléments n'est pas, comme chez Virgile, un prélude—ou un prétexte—à l'union des amants, mais une machination de sorcières qui, comme dans *Brutus of Alba*, recherchent la perte de la reine de Carthage. Quant à l'érotisme que Virgile évoquait à travers le tumulte ambigu des éléments, il est transféré vers une réplique d'Énée, qui commente sa prise de chasse en termes lourds de sous-entendus sexuels :

AENEAS
Behold upon my bending spear
A monster's head stands bleeding
With tushes far exceeding
Those did Venus' huntsman tear³⁰

Si la référence à Adonis (« Venus huntsman ») participe à l'érotisation de la scène, Tate n'offre pas moins, du moins en apparence, une lecture sage de l'« endroit délicat » : l'opéra est après tout mis en scène dans le cadre d'un institut pour jeunes filles. Ces modifications de la source virgilienne tendent alors à souligner la valeur amoureuse d'Énée en même temps que son ardeur guerrière : C'est dans ces termes que le « Trojan Guest » est évoqué, avant d'avoir paru sur scène: « Anchises' valour mixt with Venus' charms / How soft in peace, and yet how fierce in arms ! ». Le spécialiste de Purcell Curtis Price note par exemple comment le compositeur illustre ce « mélange » de vaillance et de charme du héros en alternant les modes musicaux : « The recitative begins with C major bombast appropriate to storms and battles. To depict Aeneas's inherited virtues [i.e. valour and charm], Dido sings alternatively in the keys of war and love... »³¹. « D'ailleurs, comme dans *Brutus of Alba*, Énée revient sur sa décision de quitter Carthage et se montre prêt à sacrifier sa destinée épique à l'amour : « In spite of Jove's command, I'll stay / Offend the gods and Love obey »³².

Ces transformations sont sans doute motivées par une volonté d'adaptation au goût du public. En montrant un Énée sensible plutôt que stoïque, Tate corrige ainsi l'« incivilité » qui,

³⁰ Tate, *Dido and Aeneas*, op. cit., Acte II, v. 42-45.

³¹ Curtis A. Price, *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 249. Pour une illustration musicale, voir-ci dessous, section B, 1 et Exemple 1.

³² Tate, op. cit., Acte III, v. 40-41.

selon le critique français Saint-Sorlin, faisait qu'« aucun lecteur de l'*Énéide* n'aime Énée »³³. De même, Tate met en scène une Didon qui, au lieu de céder au désespoir d'une passion coupable, se meurt de tristesse après avoir renvoyé le héros à son devoir.

Cependant, au-delà de la question du goût, de tels changements au texte virgilien ont aussi pour effet de faciliter la représentation hyperbolique des passions qui fait, selon Dryden, l'essence du théâtre héroïque. On notera ici que le livret de *Dido and Aeneas* représente pour ainsi dire un concentré de l'action de *Brutus of Alba*, et que l'opéra, genre naissant à cette époque en Angleterre, se présente ici en partie sous la forme d'une tragédie en musique. Tate y respecte en effet l'unité de lieu, de temps et d'action recommandée par Dryden dans *All for Love*, au risque d'un raccourci temporel assez abrupt³⁴. C'est la thématique de la passion qui fait aussi l'unité musicale de ce court opéra. Purcell, qui adapte pour l'occasion les modèles français et italiens alors prévalents en Europe continentale³⁵, innove en effet dans *Dido and Aeneas* en offrant une musique qui, suivant la rythmique spécifique de la langue anglaise, permet une unification nouvelle de la mélodie aux paroles : ainsi, pour citer ici encore les analyses de Price, les scènes qui se succèdent dans *Dido and Aeneas* peuvent se lire comme l'évocation successive de tout l'éventail des passions qui affectent la reine de Carthage, et dont chaque aria offre l'illustration³⁶.

La concentration du drame héroïque et de l'opéra autour de la représentation de la passion occasionne par ailleurs une transformation notable de l'imaginaire mythologique épique. Comme il a été noté précédemment, la présence des dieux et des déesses était considérée comme problématique dès les années 1650, les théoriciens de l'épopée autant que les traducteurs virgiliens y voyant une offense contre la morale chrétienne, mais surtout contre

³³ Sorlin, cité par Goupillaud, *op. cit.*, p. 56.

³⁴ Tate souligne d'ailleurs lui-même ce raccourci lorsqu'il fait commenter à Énée son propre départ en termes quelque peu irrévérencieux : « one night enjoy'd, the next forsook » (Acte II, ii).

³⁵ L'autre influence majeure étant celle du masque de cour, qui fait l'objet d'une analyse spécifique ci-dessous. La plupart des critiques de *Dido and Aeneas* s'accordent pour dire que le livret de Tate est bien plus marqué par la tradition dramatique anglaise que par les opéras de Didon qui avaient pu paraître en Italie et en France au cours des décennies précédentes. Voir par exemple E. T. Harris, *op. cit.*, p. 29 sqq, ou Curtis Price, *op. cit.*, ch. 5 : « Dido and Aeneas », p. 225 sqq.

³⁶ Voir Price, *op. cit.*, p. 246-247. On reviendra plus longuement sur les liens entre la musique et le livret dans la section suivante.

la vraisemblance. C'est ainsi qu'on a vu les traducteurs de l'*Énéide* tels que Waller, Harrington et Denham effacer, ou du moins minimiser les interventions des dieux antiques. Tate se révèle leur héritier en la matière : dans *Brutus of Alba*, les machinations de Vénus et de Junon sont remplacées par un complot de sorcières, dirigées par le mage Soziman. Aux interventions de Mercure, Tate substitue plusieurs scènes entre Brutus et son favori Asaracus, qui, lui-même en proie à la passion amoureuse, n'en tente pas moins de la vaincre et de ramener le héros à la raison³⁷. Dans l'opéra de 1689, Tate met aussi en scène un complot de sorcières, dont il augmente singulièrement l'importance puisque ce sont elles qui, pour assurer la perte de Didon, font apparaître à Énée un esprit qui, prenant l'apparence de Mercure, le somme de partir. L'effet recherché par cette évacuation du merveilleux antique ne consiste sans aucun doute pas en une représentation plus vraisemblable : au contraire, le dernier acte de *Brutus of Alba* est marqué par des apparitions de fantômes à répétition, et il est probable que la mise en scène de l'orage ainsi que l'intervention du faux Mercure dans *Dido and Aeneas* ait nécessité le recours aux machines de scène. L'évacuation de la thématique du destin pourtant essentielle au stoïcisme virgilien permet cependant à Tate, comme aux traducteurs de l'épisode avant lui, de recentrer son texte sur l'évolution des sentiments de ses personnages, en particulier ceux de sa « reine abandonnée ».

Ce détour par la fortune dramatique de l'épisode permet de mieux comprendre la manière dont le débat sur l'héroïsme d'Énée est mis en scène au début des années 1690 : la notion a en effet subi une transformation importante depuis l'interprétation humaniste qu'en offraient par exemple les « premiers traducteurs ». L'interprétation de l'épisode présentée par Lewkenor dans *Metellus his Dialogues* (1693) semble d'ailleurs faire écho à la sensibilité du public de la Restauration, puisque le traducteur y fait pleurer l'auditoire de sa « deserted Queen » : « he had done, and hardly we forbear / To shed with great St. Austin here a tear »³⁸

³⁷ Tate, *Brutus of Alba*, op. cit., p. 35-38.

³⁸ Lewkenor, *Metellus Dialogues*, op. cit., p. 130.

On notera d'ailleurs que, tout comme Tate, Lewkenor met en scène un Énée qui pleure, puisqu'il interprète le vers virgilien « lacrimae volvuntur inanae (les larmes coulent en vain) » en attribuant ces larmes au « héros » :

Just so the Hero with such Speeches prest,
Though highest Passions violently wrest
This way and that, and shake his lofty Breast ;
He weeps indeed, but weeps, alas, in vain...³⁹

C'est cependant dans son traitement du personnage de Didon que Lewkenor semble sacrifier le plus au goût pour le pathétique. En effet, malgré le contrat de traduction qui contraint le personnage de Laelius à offrir une version fidèle de l'épisode, Lewkenor se livre à des modifications subtiles du texte virgilien visant de toute évidence à susciter la pitié du lecteur. On note en l'occurrence des ajouts à valeur de commentaire, telle l'interpolation, lors de l'évocation de la passion naissante de Didon, du vers : « and all things she does, but Love, she does with Pain »⁴⁰. Un autre développement pathétique est à remarquer à l'occasion de la première tirade de Didon, où celle-ci évoque son regret de n'avoir pas eu d'enfant d'Énée :

Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta uiderer.

(Ah si du moins, avant ta fuite, j'avais conçu de toi un enfant,
si dans mon palais, sous mes yeux, jouait un petit Énée
qui, malgré tout, par ses traits, me rappellerait ton souvenir,
non vraiment, je ne me sentirais pas tout à fait captive et délaissée)⁴¹.

Chez Lewkenor, le passage est traduit en termes pathétiques:

Hadst thou but left me any thing of thee,
A Son to have reviv'd thy Memory,
A young Aeneas playing in my Hall ;
That had been thine, and might me Mother call,
A Child that had but something of thy Look,
I had not been so totally forsook.⁴²

³⁹ *Énéide*, IV, v. 440 et Lewkenor, *op. cit.*, p. 113. L'expression virgilienne est ambiguë : il s'agit du passage où Anna va plaider la cause de sa sœur auprès d'Énée : les larmes peuvent tout aussi bien être les siennes, celles de Didon ou celles d'Énée.

⁴⁰ Lewkenor, *op. cit.*, p. 90.

⁴¹ *Énéide* IV, v. 427-430.

⁴² Lewkenor, *op. cit.*, p. 105.

On se souviendra comment Harrington, dans sa traduction qui tend vers la tragédie, avait choisi de supprimer ce passage comme contraire à la bienséance⁴³ ; Lewkenor le met au contraire en valeur en ajoutant le vers « That had been thine, and might me Mother call », qui réduit le personnage tragique de Didon au domaine domestique, en la transformant en une femme en mal d'enfant. D'ailleurs, si Virgile fait de Didon une figure inspirant la terreur tragique, en la comparant, entre autres, à la *Médée* de la tragédie grecque, Lewkenor tend à en diminuer la stature et à en faire avant tout un objet de pitié. Ainsi, il présente une Didon timorée, qui « a peur de régner seule » (« Afraid to rule alone »)⁴⁴ ; là où Virgile évoque les reflux de la passion et de la colère, Lewkenor y ajoute des « craintes » : « the raging Mixture of her angry Fear »⁴⁵. Enfin, alors que la Didon de Virgile formule une remise en cause éloquente de la vocation divine d'Énée, celle de Lewkenor avoue son ignorance : « ...Are the Cares or Heaven such ? / I must confess, I understand not well / The things you say »⁴⁶.

Si Lewkenor ne se permet pas les libertés prises par Tate, on peut sans doute comprendre sa traduction éminemment favorable à Didon dans le contexte de la réinterprétation sentimentale de l'héroïsme épique dont témoignent, entre autres, les réécritures de Tate. On ne peut sans doute pas parler ici d'une influence directe dans le cas de l'œuvre de jeunesse *Brutus of Alba* ; sans doute peut-on attribuer un impact plus grand à l'opéra *Dido and Aeneas*, dont nous avons déjà évoqué le succès. Il semble d'ailleurs que les interprétations théâtrales de l'héroïsme antique jouent un rôle suffisamment signifiant sur la réception des classiques dans les années 1680 et 1690 pour que Dryden y consacre une remarque dans sa lettre dédicace à sa traduction de l'*Énéide*. En effet, bien qu'il ait lui-même largement contribué à la théorisation du théâtre héroïque, ou « heroic drama », comme reprise dramatique des thématiques antiques, il déclare :

I might also add that many things which not only please, but are real Beauties in the reading, wou'd appear absurd upon the Stage ; and those not only the *Speciosa Miracula*, as *Horace* calls them ; of Transformations of *Scylla*, *Antiphates*, and the

⁴³ Harrington, « The translator to the Author », *Virgils Aeneis*, op. cit., sig. A5^v.

⁴⁴ Lewkenor, op. cit., p. 108.

⁴⁵ Lewkenor, op. cit., p. 109.

⁴⁶ Lewkenor, op. cit., p. 108.

Laestrygons (which cannot be represented even in Opera's), but the prowess of Achilles or Aeneas would appear ridiculous in our Dwarf-Heroes of the Theatre.⁴⁷

Si ce passage s'inscrit dans le contexte d'une démonstration de la supériorité du genre épique sur les genres théâtraux, Dryden semble aussi faire ici allusion à la diminution de la stature épique des personnages dans les réécritures pour le théâtre. Les mises en scène de Tate en offrent un exemple marquant ; si le Brutus de la tragédie de 1674 partage avec la reine le conflit héroïque de l'amour et du devoir, le personnage principal de *Dido and Aeneas* est sans aucun doute la reine : c'est à elle que reviennent pratiquement toutes les arias de l'opéra, y compris sa propre complainte funèbre. En comparaison, le personnage d'Énée est relégué au second rang—y compris au point de vue musical : son rôle est presque entièrement composé de récitatifs, et il ne semble parfois avoir d'autre fonction que celle de donner la réplique à la reine de Carthage. Le « ridicule » ici évoqué par Dryden (« the prowess of our (...) Aeneas would appear ridiculous... ») rappelle sans doute aussi le passif burlesque de l'épisode, qui en menace à tout moment la représentation héroïque⁴⁸. On se permettra donc ici de prendre la remarque de Dryden au pied de la lettre, et d'examiner dans quelle mesure sa traduction de l'épisode dans son *Énéide* de 1697 rend meilleure justice aux « prouesses » du héros virgilien.

2. « (Im)pious Aeneas » ? Traduction, intertextualité et ironie dans le livre IV de l'*Énéide* de Dryden.

Dans sa lettre dédicace à la traduction de l'*Énéide*, Dryden reprend en détail les arguments en faveur d'une interprétation héroïque du personnage d'Énée, tels qu'ils ont été développés par les critiques français de l'*Énéide* Rapin, de la Rue et Segrais⁴⁹. En offrant une « défense » de Virgile, dont il note qu'il est « attaqué de toutes parts »⁵⁰, Dryden se positionne

⁴⁷ Dryden, *Dedication of the Aeneis*, op. cit., p. 273.

⁴⁸ Voir Pinnock, op. cit., passim. La question du potentiel burlesque de la diction héroïque recommandée par Dryden est d'ailleurs soulevée par Shadwell, grand rival de Dryden, qui qualifie en effet de « burlesque » l'hyperbole permanente maniée par ce dernier dans son théâtre héroïque. La réponse ironique de Dryden à ces remarques sera de publier, quelques temps plus tard, son poème héroï-comique *Mac Flecknoe*, charge explicite envers ce même Shadwell qui s'y voit sacré grand maître en « dullness », aux côtés, d'ailleurs, du traducteur Ogilby.

⁴⁹ Voir Thomas, op. cit., p. 134-140.

⁵⁰ « Virgil is attack'd by many Enemies ; he has a whole Confederacy against him, and I must endeavour to defend him as well as I am able ». Dryden, *Dedication of the Aeneis*, op. cit., p. 277.

donc ostensiblement dans le camp des « anciens ». Ainsi reproduit-il la lecture traditionnelle de l'*Énéide* selon laquelle Virgile, voulant offrir une image idéalisée d'Auguste, s'est obligé à faire de son prince un homme sans défaut :

But *Virgil*, who design'd to form a perfect Prince, and wou'd insinuate, that *Augustus*, whom he calls *Aeneas* in his Poem, was truly such, found himself oblig'd to make him without blemish ; thouroughly Virtuous, and a thorough Virute both begins and ends in Piety (...) What follows is Translated litterally from *Segrais*. (...) He consider'd that his Emperour was Valiant, Civil, Popular, Eloquent, Politick, and Religious. He has given all this qualities to *Aeneas*. But knowing that Piety alone comprehends the whole Duty of Man towards the Gods, towards his Country, and toward his Relations, he judg'd, that this ought to be his first Character, whom he would set for a Pattern of Perfection.⁵¹

Dryden offre ainsi à son lecteur un résumé de la lecture « orthodoxe » de l'*Énéide* ; cependant, il ne manque pas de prendre une certaine distance envers le discours politique qui entoure l'*Énéide* : Virgile se « trouve obligé » de donner à Énée une perfection fictive, « insinuant » ainsi qu'elle est l'apanage du prince. Dryden ne reprend d'ailleurs pas nécessairement à son compte la description d'Auguste comme modèle du prince troyen (« he considered that this Emperour was Valiant, etc. »), lorsqu'il déclare que le passage est une « traduction littérale » de Segrais.

Par ailleurs, la discussion du livre IV de l'*Énéide* est l'objet d'une véritable mise en scène des différentes interprétations de l'épisode, Dryden présentant d'abord le parti des « dames » favorables à Didon, avant de développer la défense de la « piété » d'Énée :

My Lord, I have set this Argument in the best light I can, that the Ladies may not think I write booty ; and perhaps it may happen to me, as it did to Doctor Cudworth, who has rais'd such strong Objections against the being of a God, and Providence, that many think he has not answer'd them. You may please at last to hear the adverse Party.⁵²

Si Dryden se range finalement du côté du « parti adverse », on notera ici qu'il présente lui-même sa prise de position comme potentiellement ambiguë (« rais'd such strong Objections (...) that many think he has not answer'd them »).

⁵¹ Dryden, *op. cit.*, p. 288.

⁵² Dryden, *Dedication, op. cit.*, p. 295.

Cette ambiguïté peut se lire à son tour dans la manière dont Dryden traite de la notion de « piété » attribuée à Énée comme son attribut essentiel, ou « Character ». Dryden déclare en effet que le départ apparemment scandaleux du héros ne prend son sens que si on y voit une illustration de sa « piété » :

Segrais pleads for Virgil, that no less than an Absolute Command from Jupiter, cou'd excuse this insensibility from the Heroe, and this abrupt departure, which looks so like extream ingratitude. But at the same time, he does wisely to remember you, that Virgil had made Piety the first Character of Aeneas ; And this being allow'd, as I am afraid it must, he was oblig'd, antecedent to all other Considerations, to search an Asylum for his Gods in Italy...⁵³

On notera ici encore les distances prises par Dryden, qui présente à la fois la logique de la « piété » développée par Segrais, et la possibilité d'une lecture contraire : « insensibility from the Heroe », « extream ingratitude », etc. L'approche dialogique⁵⁴ selon laquelle Dryden présente les différentes lectures contemporaines du livre IV de l'*Énéide* permet de mieux comprendre la variété des interprétations dont sa traduction elle-même est l'objet. En effet, comme James Garrison a pu le noter, Dryden reprend la tradition interprétative du livre IV de l'*Énéide*, qui, depuis la Renaissance, opposait les valeurs de la « pitié » humaine à celle de la « piété », qui ordonne à Énée l'obéissance envers les dieux⁵⁵. Ainsi, si certains critiques ont pu conclure à une interprétation « favorable » à Didon⁵⁶, c'est peut-être parce Dryden lui fait systématiquement parler le langage de la pitié : Didon s'adresse en effet à Énée en termes de « kindness », « compassion », et « pity ». Elle s'écrie par exemple « Nor could my kindness your Compassion move », dans un vers entièrement ajouté par Dryden⁵⁷. De même, la

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ On rejoint ici l'analyse de Hammond, qui indentifie chez Dryden : « a dramatist's fascination with the play of different voices, and a skeptic reluctance to adhere to any single system ». « Classical Texts : Translations and Transformations », *op. cit.*, p. 148.

⁵⁵ Voir Garrison, *Pietas from Virgil to Dryden*, *op. cit.* p. 207 et p. 241-242.

⁵⁶ Voir Richard Morton, *John Dryden's Aeneas : A Hero in Enlightenment Mode*, Victoria, University of Victoria Press, 2000, ch. 1, « A Vergil from Dryden's Time », et la critique de Sowerby à ce sujet dans « The Augustan Aeneis : Virgil Enlightened ? », *op. cit.*, *passim*.

⁵⁷ On lit en effet chez Virgile : « Nec te noster amor, nec te data dextera quondam, / nec moritura tenet crudeli funere Dido? (Ni notre amour, ni nos promesses de jadis, ni Didon, / qui va mourir d'une mort cruelle, rien donc ne te retient ?) » *Énéide* IV, v. 307-308. Dryden traduit ces deux vers par un double « couplet » :

« Nor cou'd my kindness your Compassion move,

Nor plighted vows, nor dearer bands of Love ?

Or is the death of a despairing Queen

Not worth preventing, though too well foreseen ? » (Dryden, « The Fourth Book of the Aeneis », *Works*, *op. cit.*, vol. V, p. 466-467, v. 455-456)

« pitié » à laquelle Didon appelle Énée est mise en valeur par la construction rhétorique des supplications de la reine:

If ever Dido, when you most were kind
Were pleasing in your Eyes, or touch'd your Mind :
By these my Pray'rs, if Pray'rs may yet have Place,
Pity the Fortunes of a falling Race.⁵⁸

On comparera ces vers à l'original virgilien :

per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis, et istam
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem

(au nom de notre union, des débuts de notre hyménée,
si j'ai mérité un peu de ta gratitude, si je te fus un peu douce,
prends pitié d'une maison qui s'écroule et, je t'en supplie,
si les prières ont encore une place, renonce à ta décision.)⁵⁹

Ici encore, l'attribution de « kind » à Énée est un ajout de Dryden ; le demi-vers « or touch'd your Mind » s'éloigne du latin « bene quid de te merui (j'ai mérité un peu de ta gratitude) », renvoyant plutôt à la « compassion » évoquée plus haut, et annonçant le verbe « pity » qui ouvre le quatrième vers du passage. De même, la décision d'Énée est à son tour exprimée en termes de soumission de cette même « pitié » à la volonté de Jupiter.

But good Aeneas, tho' he much desir'd
To give that Pity, which her Grief requir'd,
Tho' much he mourn'd, and labour'd with his Love,
Resolv'd at length, obeys the Will of Jove.⁶⁰

Chez Virgile :

haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros
tunditur, et magno persentit pectore curas ;
mens immota manet ; lacrimae uoluuntur inanes.

(ainsi de toutes parts des paroles insistantes harcèlent le héros,
dont le grand cœur est sensible aux souffrances ;
son état d'esprit reste inébranlable, et les larmes coulent en vain).⁶¹

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 467, v. 459-462.

⁵⁹ *Énéide* IV, v. 316-319.

⁶⁰ Dryden, « The Fourth Book », *op. cit.*, p. 470, v. 568-71.

⁶¹ *Énéide* IV, v. 438-440.

Il est frappant que Dryden, qui avait fait de l'argument de « piété » la clé de voûte de sa défense d'Énée en la matière, choisisse à ce moment précis de ne pas reprendre l'épithète virgilienne. Selon Garrisson, le défaut de traduire « pius » est compensé par l'ajout à la rime de l'emphatique « the Will of Jove »⁶². On pourrait alors comprendre la transformation de l'adjectif en « good » par une volonté de souligner la sensibilité d'Énée, comme de nombreux traducteurs ont pu le faire avant lui⁶³. La mise en scène d'un Énée plus humain est d'ailleurs soulignée par la structure de la phrase, où se multiplient les circonstancielles : « tho' he much desir'd » ; « tho' much he mourn'd, and labour'd with his Love », etc. Dryden semble ainsi donner le change à l'accusation d'« insensibilité » qu'il avait mentionnée en préface.

Cependant, une analyse plus détaillée de l'usage de l'adjectif « pious » dans le livre IV permet de relever des possibilités de sens plus inattendues. En effet, chez Dryden, l'adjectif est attribué à Énée par deux fois, lors de chaque apparition de Mercure :

The Pious Prince was seiz'd with sudden Fear ;
Mute was his Tongue, and upright stood his Hair⁶⁴

Twice warn'd by the Coelestial Messenger
The pious Prince arose with hasty fear⁶⁵

On notera que dans les deux cas, l'adjectif « pious » est associé à la crainte : « sudden Fear », « hasty Fear ». Dryden se livre sans doute dans sa dédicace à une démonstration de la vaillance de Virgile, reprenant à nouveau les arguments de Segrais⁶⁶. Ce dernier y réfute par exemple l'accusation de couardise levée envers Énée à propos d'un passage du livre I où le héros tremble à l'approche de l'orage, en attribuant ses craintes à un juste souci pour son peuple. Cependant, Dryden ne reprend pas l'argument du critique français qui attribuait la terreur du héros devant Mercure à une crainte sacrée du dieu :

Il faut remarquer que toutes ces terreurs, qu'Énée publie même pour la plupart, viennent de cause divine, et sont inspirées par les dieux mêmes (...) La véritable raison de Virgile n'est autre que la crainte des dieux et des choses qui se font par leur

⁶² Garrisson, *op. cit.*, p. 207 sqq.

⁶³ Voir ci-dessus, première partie, ch. 3, et Goupillaud, *op. cit.*, p. 56 sqq pour les traducteurs français.

⁶⁴ Dryden, *op. cit.*, p. 465, v. 404.

⁶⁵ Dryden, *op. cit.*, p. 478, v. 822-823

⁶⁶ Dryden, *op. cit.*, p. 290-294.

entremise, qu'il a trouvée non seulement pardonnable à son héros, mais encore digne de louange, et fort dépendante du caractère d'un homme juste et pieux.⁶⁷

Non seulement Dryden ne reproduit pas cette explication de la terreur d'Énée, mais il en rend l'objet ambigu. Ainsi, si dans la première instance, on peut interpréter la peur d'Énée (« sudden Fear ») comme un résultat de l'apparition de Mercure, le second usage du terme (« The pious Prince arose with hasty fear ») semble renvoyer à un objet tout autre : Mercure vient en effet de rappeler à Énée que Didon risque d'attaquer sa flotte s'il ne quitte pas la rive carthaginoise sur le champ. Le départ de l'« homme juste et pieux » s'apparente ainsi à une fuite panique, rappelant les lectures moins généreuses des motifs de crainte d'Énée, telle celle suggérée par Denham lorsqu'il écrivait en 1668 :

Asham'd the kind Eliza to deceive,
But more afraid to take a solemn leave;
He many waies his labouring thoughts revolves,
But fear o're-coming shame, at last resolves
(Instructed by the God of Thieves) to steal
Himself away, and his escape conceal.⁶⁸

Il faut par ailleurs rappeler que, dès la dédicace de l'*Énéide*, le terme de « piété » est présenté par Dryden comme quelque peu suspect. On a vu en effet comment, toujours à propos du livre IV, Dryden avait expliqué la nécessité du départ d'Énée comme une contrainte poétique due au parallèle entre le héros et l'empereur Auguste, qui avait récemment répudié sa femme Scribonia. Dans le même passage où Dryden « déshonore » la poésie de Virgile en la traduisant en prose, l'argument de la « pietas » est d'ailleurs réduit à une remarque quelque peu désinvolte : « In the mean time, I call the Gods to witness, that I leave your Shore unwillingly ; for though *Juno* made the Marriage, yet *Jupiter* Commands me to forsake you »⁶⁹. L'obéissance du juste est ici transformée en serment (« I call the Gods to witness »), et la destinée sacrée, en simple question de supériorité du mari (Jupiter) sur sa femme (Juno).

⁶⁷ Segrais, *Remarques* sur le 3^e livre de l'*Énéide*, cité par Goupillaud, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁸ Denham, *The Passion of Dido for Aeneas*, *op. cit.*, p. 181, v. 5-10. Voir aussi Morton, *op. cit.*, p. 83 pour une interprétation semblable de la « piété » d'Énée.

⁶⁹ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 303.

La remise en cause implicite de la volonté divine est d'ailleurs l'une des caractéristiques du discours développé par Didon, tant chez Virgile que chez Dryden. C'est précisément dans ce contexte que Dryden se livre à une reprise ironique de l'épithète « Pious ». Ainsi, alors que Didon s'apprête à maudire Énée, Dryden lui fait dire : « Yet if the Heaven's will hear my Pious vow »⁷⁰. Plus loin, dans une reprise ironique du « caractère » d'Énée, Didon déclare :

See now the promis'd Faith, the vaunted Name,
The Pious Man, who, rushing through the Flame
Preserv'd his Gods...⁷¹

Ici encore, l'usage antiphrastique de l'adjectif est un ajout de Dryden, puisque les vers originaux sont les suivants :

... En dextra fidesque,
quem secum patrios aiunt portare Penates,
quem subiisse umeris confectum aetate parentem !

(... La voilà la droiture,
la bonne foi de celui qui, dit-on, porte avec lui les Pénates de sa patrie,
et qui a chargé sur ses épaules son père, épuisé par les années !)⁷²

La reprise ironique du terme de « pious » rappelle ici le traitement qu'Ovide avait pu en faire dans sa VIIe Héroïde, où il donne la parole à Didon pour remettre en cause les motifs héroïques du départ du héros. Ainsi Didon n'hésite-t-elle pas à qualifier Énée d'« impie »⁷³, l'accusant par ailleurs d'avoir abandonné son épouse Créüse :

Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua
Incipit a nobis primaque plector ego.
Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli,
Occidit a duro sola relictâ viro.

(Tout cela n'est que mensonge ; car ce n'est pas avec moi que ta langue
a commencé de tromper, et je ne suis pas ta première victime.
Et si l'on demande où est la mère du joli Iule –
elle a péri abandonnée par son cruel époux)⁷⁴

⁷⁰ Dryden, « The Fourth Book », *op. cit.*, p. 469, v. 550.

⁷¹ Dryden, *op. cit.*, p. 479, v. 858-859.

⁷² *Énéide* IV, v. 597-599.

⁷³ « non bene caelestis impia dextra colit ». Ovide, *Heroides*, éd. Henri Bornecque, *op. cit.*, p. 45, v. 130.

⁷⁴ Ovide, *Heroides*, *op. cit.*, p. 42, v. 81- 84, traduction légèrement modifiée.

Dès le recueil de traductions d'Ovide de 1680, Dryden avait lui-même produit une version de l'épître VII des *Héroïdes*, où Didon reprend en effet l'accusation d'impiété (« impious hands »), et déclare, d'après Ovide : « Nor yet am I thy first deluded wife »⁷⁵. Or comme R. Armstrong a pu le remarquer, on peut noter dans l'*Énéide* de Dryden une certaine présence ovidienne marquée par des effets d'allusion et de citation⁷⁶. Ici, la reprise ironique du terme « pious » par deux fois, et dans la bouche de Didon, peut se lire comme une référence au texte d'Ovide, et à sa remise en cause de la fameuse « piété » d'Énée. L'insinuation ovidienne selon laquelle Énée est un libertin passant de femme en femme trouve de fait un écho dans la lettre dédicace, où Dryden déclarait, en défense de la piété d'Énée : « To leave a woman for another was but Gallantry in those times »⁷⁷. L'argument, si tant est qu'il est à prendre au sérieux, ne va d'ailleurs pas sans rappeler l'usage du qualificatif que Dryden avait développé, quelques années plus tôt, dans les vers d'ouverture de son poème satirique *Absalom and Achitopel* (1681) où il associait la « piété » à la pratique de la polygamie :

In Pious times, e'r Priest-craft did begin,
Before Polygamy was made a sin ;
When man, on many, multiply'd his kind,
E'r one to one was, cursedly, confind...⁷⁸

Ces jeux d'échos, qui viennent s'ajouter aux ambiguïtés du discours de la dédicace, semblent ainsi faire de la traduction un lieu de déstabilisation du discours orthodoxe sur les « perfections » d'Énée. En mettant en scène les différents partis de la querelle des « anciens » et des « modernes », Dryden avait ouvert la possibilité d'une lecture double de l'épisode ; ses stratégies de traduction viennent renforcer le dédoublement des perspectives en soulignant, non seulement la variété des lectures possibles de l'épopée, mais aussi la tradition littéraire des imitations de l'*Énéide*, d'Ovide aux burlesques modernes, en passant par ses propres contributions.

⁷⁵ Dryden, « Dido to Aeneas », *Ovid's Epistles, Works, op. cit.*, vol. I, p. 136, v. 147 et p. 134, v. 85 respectivement.

⁷⁶ Armstrong parle d'« ovidianisation » de Virgile à travers la traduction de Dryden (« Classical Translations of the Classics », *op. cit.*, p. 193).

⁷⁷ Dryden, *Dedication, op. cit.*, p. 303.

⁷⁸ Cité dans Garrisson, *op. cit.*, p. 123.

De Tate à Dryden, les traductions et mises en scène du Livre IV de l'*Énéide* qui paraissent au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle témoignent donc d'une interprétation contrastée de l'héroïsme épique virgilien. On voit d'une part se confirmer la tendance, esquissée pendant les années 1650, à délaisser les interprétations symboliques de l'épisode au profit de la représentation pathétique de la passion. On observe d'ailleurs là aussi une transformation significative, puisque les traducteurs ne se réfèrent plus tant au modèle tragique dans les réécritures de la « Passion de Didon » des années 1650, que celui du conflit héroïque de l'amour et du devoir, tel qu'il est théorisé et développé dans le théâtre de Dryden. À ce titre, les transformations d'Énée et de Didon en personnages déchirés entre la « valeur et l'amour » sont représentatives du développement du goût dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Ces adaptations du texte virgilien visant à rendre les personnages plus conformes au goût « moderne », ne vont cependant pas sans remettre en cause la lecture « orthodoxe » de l'épopée, qui faisait d'Énée un modèle de vertu autant que de vaillance. À la représentation d'une Didon pathétique, correspond en effet, et surtout dans le contexte des réécritures burlesques dont l'influence ne saurait être sous-estimée, un Énée potentiellement faible ou séducteur. Il est d'ailleurs assez révélateur que les réécritures du livre IV ici étudiées se présentent sous une forme qui appelle la multiplicité des interprétations. Aux dialogues de Tate répondent en effet ceux de Lewkenor, qui n'hésite pas à faire exprimer à ses personnages les différents partis de la « querelle des anciens et des modernes ». Chez Dryden, la mise en scène des lectures divergentes de l'épisode déborde même du domaine paratextuel : les effets de citation et d'allusion de la traduction alertent plus ou moins explicitement le lecteur de la complexité d'une tradition interprétative dont les enjeux dépassent de loin le simple discours sur les conventions poétiques de l'épopée. En effet, comme le rappelle Dryden avec une insistance assez ironique dans sa dédicace, la nécessaire « perfection » du héros est subordonnée à la fonction politique traditionnellement attribuée à l'épopée, c'est-à-dire l'éloge du souverain. Il convient donc de se pencher sur les interprétations politiques que peuvent appeler, dans les différentes réécritures de l'épisode, ces mises en scène quelque peu ambiguës de l'héroïsme virgilien.

B. Tate, Purcell et Dryden: l'impossible interprétation « augustéenne » du livre IV de l'*Énéide*.

Les disputes sur l'héroïsme d'Énée qui font le cœur de la querelle des « anciens » et des « modernes » ne sont pas dénuées d'implications politiques : la représentation d'un Énée faible ou infidèle véhiculée par les burlesques tout au long du second XVII^e siècle anglais rend en effet particulièrement délicate l'application du parallèle traditionnel entre le héros et le souverain⁷⁹. D'ailleurs, l'utilisation du personnage d'Énée comme figure du prince n'est pas toujours employée à l'avantage de ce dernier. En 1682 paraît par exemple un poème satirique anonyme où, en réponse à la satire de Dryden *Absalom and Achitopel*, l'auteur exploite la face d'ombre de la tradition virgilienne en faisant d'Énée un « traître » :

And to revenge the Walls he favor'd most
(Jove) Shipwrackt the Traytor on the Lybyan Coast :
'Twas from this Land he got his Love mishap,
But after sleeping in fair Dido's Lap,
Who could have Dreamt of such an After-Clap ?
From hence to Rome the Miscreant Exile flies,
Deending most upon his Enemies...⁸⁰

Si l'auteur fait d'Énée une image transparente du souverain, en l'occurrence Jacques II, l'interprétation du livre IV qu'il évoque ici se rapproche plus des versions burlesques que du discours officiel auquel le parallèle est habituellement subordonné.

Les difficultés et les dangers qui entourent l'interprétation politique de l'épisode trouvent une illustration assez éloquente dans l'un des rares commentaires d'époque dont on dispose à propos de l'opéra de Tate et Purcell *Dido and Aeneas*. Suite à la représentation de 1689 donnée à l'académie pour jeunes filles de Josiah Priest à Chelsea, une certaine Mrs Buck écrit à son amie Mary Clarke, femme du parlementaire Whig de Chipley Edward Clarke : « (Priest) hath lately had an opera, which I'me sure hath done him a great injurey : & y^e Parents of y^e Childern not satisfied with so Publick a Show »⁸¹. On imagine aisément que

⁷⁹ En particulier sous le règne de Charles II, qui était réputé pour ses frasques amoureuses.

⁸⁰ The Conspiracy of Aeneas and Antenor (1682), cité par Curtis Price, Henri Purcell and the London Stage, op. cit., p. 230

⁸¹ Cité par Mark Goldie, « The Earliest Notice of Purcell's Dido and Aeneas », *Early Music* 20 (1992), 392-400, p. 392. Voir aussi Andrew Walkling, « Politics and the Restoration Masque. The Case of *Dido and Aeneas* »,

l'indignation des parents est ici due à la représentation, dans le cadre d'une institution pour jeunes filles, de la passion adultère de la reine de Carthage. Mais il pourrait s'agir aussi des parallèles non moins subversifs que suggère l'évocation, dans le contexte du double couronnement de Guillaume d'Orange et de la reine Mary, d'un héros abandonnant sa reine à la mort après lui avoir juré fidélité⁸². Si, comme le suggèrent Goldie et Walkling, il s'agit bien d'une allusion aux enjeux politiques d'une représentation où Tate afficherait publiquement son antipathie envers le nouveau régime⁸³, la remarque témoigne alors des habitudes interprétatives des lecteurs ou spectateurs des réécritures de l'épisode. C'est cette même conscience des codes interprétatifs associés à l'épopée virgilienne qui pousseront l'éditeur Jacob Tonson, devant le refus de Dryden de dédier sa traduction à Guillaume d'Orange, à faire altérer les illustrations du volume pour suggérer le parallèle convenu entre le héros virgilien et le souverain. Il convient donc ici, dans la mesure où les auteurs des traductions et autres reprises de l'*Énéide* après la Révolution Glorieuse se situent plus ou moins explicitement dans le camp adverse au pouvoir établi⁸⁴, de s'interroger sur les stratégies interprétatives qu'ils y développent pour exploiter ou subvertir les conventions du discours politique « augustéen ».

Culture and Society in the Stuart Restoration, éd. G. MacLean, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 68 et note 28.

⁸² Si l'on ne connaît pas la date exacte de la composition de *Dido and Aeneas*, le livret imprimé en 1689 dans le cadre d'une représentation de l'opéra à l'académie de Josiah Priest évoque les circonstances du double couronnement de Guillaume d'Orange et Queen Mary la même année. Le prologue mythologique semble en effet célébrer le partage de la Couronne entre Queen Mary et Guillaume d'Orange. Une autre hypothèse voudrait que l'opéra ait été donné pour la première fois à la cour de Jacques II. C'est le cas de *Venus and Adonis*, dont *Dido and Aeneas* est sans aucun doute inspiré, et qui avait aussi été donné dans le cadre de l'académie de Priest. Le Prologue aurait alors été composé pour l'occasion. Pour une discussion des différentes hypothèses, voir par exemple Walkling, *op. cit.*, p. 57 sqq.

⁸³ Goldie note en effet que les Clarke sont des amis de John Locke : « Whig politics are implicated in Mrs Buck's remarks ». *Op. cit.*, p. 392.

⁸⁴ On notera ici que Purcell avait en effet maintenu son soutien au roi Jacques II après la Révolution Glorieuse ; Tate semble pour sa part s'être rallié au régime, quoique ses écrits témoignent d'une certaine ambivalence envers le nouveau souverain (voir Deborah Payne Fisk et Jessica Muns, « 'Clamorous with War and Teeming with Empire' : Tate and Purcell's *Dido and Aeneas* », *Eighteenth-Century Life* 26.2 (2002) p. 23-44). Il est d'ailleurs assez révélateur que les deux traductions complètes de l'*Énéide* à paraître à quelques années d'intervalle, sous le règne de Guillaume d'Orange et de Mary, soient le fait de poètes marginalisés par leurs convictions politiques : si Dryden a perdu sa place de poète lauréat, Lauderdale, « Tory » et ami de Dryden, mourra pour sa part en exil.

1. Du masque à l'opéra : la subversion de la rhétorique publique dans *Dido and Aeneas*.

La restauration de la monarchie en 1660 donne lieu en Angleterre à des célébrations publiques somptueuses, où sont reprises les modalités du faste royal suspendues pendant les années de l'interrègne. Par exemple, lorsque Charles II entre dans Londres, son retour prend la forme d'un « progress » à travers la ville : le roi, suivi par une « cavalcade » des nobles qui lui sont restés fidèles, y traverse une série d'arcs de triomphe, où sont mis en scène des divertissements sur des thèmes mythologiques reprenant la symbolique des masques des années 1630⁸⁵.

Le genre du masque, lui-même restauré, connaît une évolution particulière au long des années 1660 et 1670. Les divertissements offerts, entre autres, par Davenant, dont on se souviendra qu'il œuvrait déjà à la cour de Charles Ier, s'articulent toujours autour de la reprise de thèmes mythologiques dans un contexte public où l'éloge du prince tient une place importante. On observe cependant au cours de la période des influences continentales marquées, en particulier de la part de l'Italie et de la France où se développe, sous le règne de Louis XIV, le genre du ballet de cour. Sous cette double influence, la musique prend une place de plus en plus importante. Alors que se développe en parallèle le genre du « dramatic opera », où les passages déclamés alternent avec des arias, duos et autres chœurs chantés⁸⁶, on voit paraître au cours des années 1680, et dans le contexte des divertissements de cour, les premiers opéras entièrement chantés. C'est le cas de l'opéra « allégorique » de Dryden *Albion and Albanius* écrit en 1680 en l'honneur de Charles II⁸⁷, et créé sans grand succès sur une musique du compositeur français Grabu en 1685. Dryden y offre la première définition de

⁸⁵ Voir par exemple la description qu'en donne John Ogilby dans *The Entertainment... of Charles II*, Londres, 1662.

⁸⁶ Sur le « dramatic opera », voir Price, *Henry Purcell and the London Stage*, op. cit., p. 4 sqq. « What is English Opera ? » et « Plays with Music ».

⁸⁷ Dryden déclare dans la préface à l'édition de 1685 : « The Subject is wholly allegorical ; and the allegory itself so very obvious that it will no sooner be read than understood » (*Albion and Albanius, An Opera*, « The Preface », *Works*, op. cit., vol. XV, p. 11). Les personnages d'Albion et d'Albanius représentent en effet Charles II et Jacques II ; l'acte I offre une allégorie de la Restauration de 1660, où Dryden reprend d'ailleurs dans le décor les arcs de triomphe érigés lors du couronnement de Charles II. L'acte II met en scène le « Popish Plot » de 1678 et l'exil du futur Jacques II qui avait suivi l'« exclusion crisis » de 1679. L'opéra se clôt sur une intervention des dieux pour restaurer Albanius, suivie de l'apothéose d'Albion, en référence au décès du souverain survenu en 1685.

l'opéra comme « a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Musick, adorned with Scenes, Machines and Dancing »⁸⁸. Un second exemple en est le court opéra *Venus and Adonis*, sur une musique de John Blow, donné à la cour de Charles II en 1683⁸⁹.

Si *Dido and Aeneas* représente donc l'un des premiers opéras entièrement chantés, les liens qui l'unissent au genre du masque de cour sont visibles à la structure qui leur est commune. *Dido and Aeneas* s'ouvre en effet sur un prologue mythologique incluant un éloge des souverains identifiés aux divinités antiques. Par ailleurs, la mise en scène du complot des sorcières permet une alternance entre les danses et chœurs chantés par la suite de Didon, et ceux où évoluent les sorcières et enchanteresses, dans un mouvement qui rappelle l'alternance entre masque et antimasque caractéristique du genre. Si la présence des sorcières a fait couler beaucoup d'encre concernant une allusion possible aux complots catholiques des années 1670 et 1680⁹⁰, leur association à la thématique du désordre cosmique et politique remonte aux masques de Ben Jonson. Il en est de même des marins qui, dans une danse burlesque, annoncent le départ d'Énée à l'ouverture de l'acte III :

FIRST SAILOR (*repeated by Chorus*)
 Come away, fellow sailors, your anchors be weighing
 (...)Take a boozy short leave of your nymphs on the shore
 And silence their mourning
 With vows of returning
 But never intending to visit them more.⁹¹

Aussi déplacé que puisse sembler le ton, la scène représente de fait un élément familier des divertissements royaux : une danse de marins aux tons tout aussi truculents avait par exemple été mise en scène autour de l'un des arcs de triomphe du « progress » de Charles II à Londres en 1660.

⁸⁸ Dryden, *Albion and Albanius*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁹ L'auteur du livret est incertain : certains l'attribuent à Aphra Behn, d'autres à Anne Kingsmill. Voir Curtis Price, « Venus and Adonis », *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove Music Online, 2005 (<http://www.grovemusic.com/>), valide au 15 mai 2010.

⁹⁰ Le complot de Soziman et de sorcières dans *Brutus of Alba* est sans doute inspiré de la pièce explicitement anti-catholique *The Lancashire Witches*, parue en 1681, où Shadwell exploite la paranoïa qui suit le « Popish Plot » de 1678. Les « wayward sisters » font aussi bien sûr écho à celles de Shakespeare, dont la tragédie *Macbeth* avait été adaptée et mise en musique par Davenant en 1663. Voir Price, *op. cit.*, p. 231-233.

⁹¹ Tate, *Dido and Aeneas*, acte III, v. 1-6.

Le fait que l'opéra reprenne les éléments familiers du masque de cour ne fait que mettre en valeur ses écarts par rapport à la rhétorique publique à laquelle le genre avait été associé. Comme il a été noté plus haut, la dimension épique du personnage d'Énée se trouve singulièrement diminuée : dans son dernier duo avec Didon, son départ n'est point mis en valeur comme une victoire de la vertu sur le bonheur (ou de la « piété » sur la « pitié »), mais comme le résultat d'une trahison amoureuse. Didon congédie en effet Énée parce qu'il a simplement pensé à la quitter :

DIDO

No, faithless man, thy course pursue ;
I'm now resolv'd as well as you.
No repentance shall reclaim
The injur'd Dido's slighted fame.
For 'tis enough, whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.⁹²

Les circonstances du départ d'Énée sont d'ailleurs particulièrement frappantes dans l'opéra. Tate met en scène en effet un complot de sorcières, qui, pour assurer la perte de Didon, trompent Énée en lui faisant apparaître un « elfe » à l'apparence de Mercure :

SORCERESS

The Trojan Prince, you know, is bound
By Fate to seek Italian ground
(...) my trusty Elf
In form of Mercury himself
As sent from Jove shall chide his stay
And charge him sail tonight with all his fleet away.⁹³

Cette transformation trouve indirectement sa source dans le texte virgilien. À la seconde apparition de Mercure, Virgile ouvre en effet la possibilité d'une équivoque sur l'identité du dieu lorsqu'il le décrit comme « semblable au dieu en tout point », et qu'Énée s'adresse à l'apparition en la nommant « qui que tu sois » (« quisquis es »)⁹⁴. Une telle interprétation de la source virgilienne représente une suversion notable de la « piété » d'Énée, puisque le héros « diminué » (« dwarf-hero ») de Tate, au lieu de sacrifier son amour à sa destinée épique, n'est finalement que la victime d'une manipulation grossière. Certains ont pu

⁹² Tate, *op. cit.*, acte III, v. 46-51.

⁹³ Tate, *op. cit.*, acte II, v. 17-24.

⁹⁴ *Énéide* IV, v. 575.

voir dans la mise en scène du complot des sorcières une association d'Énée à Jacques II, qui, tout comme Charles Ier, était souvent dépeint comme un roi faible corrompu par de mauvais conseillers⁹⁵. Selon cette lecture, la reine abandonnée serait une figure de l'Angleterre délaissée par son époux royal suite à des machinations malhonnêtes et ainsi vouée à la perte. Une telle interprétation, cohérente avec les codes interprétatifs du masque établis tout au long du XVIIe siècle autant qu'avec les tendances « Tory » de Tate et de Purcell⁹⁶, est peut-être à l'origine du commentaire de Mrs Buck, selon lequel Tate avait nuit à ses intérêts en s'affichant si publiquement (« so publick a Show »). Même si l'on ne retient pas cette interprétation « Tory » de l'opéra, il est évident que toute application du parallèle « augustéen » est extrêmement malaisée ; il est en effet d'un goût plus que douteux de mettre en scène, l'année même du couronnement de Mary et Guillaume d'Orange, une tragédie de l'infidélité publique, où les perspectives heureuses d'un royaume à double couronne célébrées en ouverture par le chœur sont défaites dès le second acte par la crédulité du héros⁹⁷.

Cependant, au-delà d'allusions topiques quasi impossibles à déterminer en l'absence d'une date sûre pour la création de l'opéra, le livret de Tate autant que la musique de Purcell entretiennent une relation des plus ironiques envers les conventions de la rhétorique « augustéenne ». Il est frappant que le rappel de la destinée épique d'Énée soit mis dans la bouche de la Sorcière. De même, c'est à l'« elfe » que revient la formulation des devoirs politiques du héros virgilien :

*(The Spirit of the Sorceress descends
to Aeneas in the likeness of Mercury)*

SPIRIT

Stay, Prince, and hear great Jove's command ;
He summons thee this Night away.

AENEAS

Tonight ?

⁹⁵ Voir par exemple Walkling, *op. cit.*, p. 58 sqq.

⁹⁶ Sur ce point, voir Walkling, *op. cit.* et « Performance and Political Allegory in Restoration England : What to Interpret and When », *Performing the Music of Henry Purcell*, éd. Michael Burden, Oxford, Clarendon, 1996, p. 163-179.

⁹⁷ Price conclut ainsi son analyse de l'opéra en déclarant que la raison majeure pour laquelle il a été si peu joué n'est autre que sa nature insultante envers les souverains : « an affront rather than a compliment to the new monarchs » (*Op. cit.*, p. 262).

SPIRIT

Tonight you must forsake this land.(...)

Jove commands thee, waste no more

In Love's delights, those precious hours...⁹⁸

On notera ici que l'allocution de l'« esprit » reprend ici une rhétorique familière au public du théâtre héroïque des années 1670 et 1680, puisqu'elle s'articule dans les termes du conflit entre le plaisir (« Love's delights ») et la vertu (« great Jove's command »). La transformation du messager des dieux en « elfe » n'est d'ailleurs pas sans implications politiques. Le discours de la « pietas » que Tate met dans la bouche de son « esprit » rappelle par exemple celui de Mercure dans le masque de Ben Jonson *Pleasure Reconcil'd to Vertue* (1634), où la divinité venait encourager Hercule à la vertu. Mais c'est sans aucun doute au précédent établi par Dryden que Tate renvoie ici. En effet, *Albion and Albanius* s'ouvre sur une « descente » de Mercure (« *Mercury descends in a Chariot drawn by Ravens* ») dans les rues de Londres, où il vient exhorter Augusta et Thamesis, allégories en effet « transparentes » de l'Angleterre, à se repentir de leur infidélité et à accueillir Albion et Albanius « restaurés » par les divinités olympiennes : « Suppose me sent / Thy Albion to restore/ Can'st thou repent ? »⁹⁹. Chez Tate au contraire, loin de représenter la voix de la raison, ou de la « piété », la reprise par un faux Mercure des lieux communs du langage héroïque réduit le discours à une simple parodie de la rhétorique publique.

Cette reprise de l'imagerie politique du masque correspond de fait à l'un des ressorts majeurs de l'ironie déployée par Tate et Purcell dans l'opéra. En effet, comme E. T. Harris a pu le noter, l'unité de l'opéra, dans sa succession rapide de scènes, est assurée par sa construction autour de thèmes sémantiques et musicaux centraux¹⁰⁰. Exposés au cours du premier acte, ils sont repris avec certaines variations dans le reste de l'opéra. C'est ainsi par exemple que, lorsque Didon évoque les tempêtes qu'Énée a endurées au cours ses pérégrinations, le terme « storm » est souligné par une série de doubles croches en gamme

⁹⁸ Tate, *op. cit.*, Acte II, v. 50-57.

⁹⁹ Dryden, *Albion and Albanius*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁰ Harris, *op. cit.*, ch. 6 : « Musical and Dramatic Structure », *passim*.

chromatique ascendante qui, outre sa valeur illustrative, indique au spectateur l'importance du thème (voir l'exemple musical ci-dessous).

DIDO

Whence could so much vir - tue spring? What storms, What battles did he

sing? An-chi-ses' val our mix'd with Venus' charms, How soft, how

soft in peace, and yet how fierce, how fierce in arms? A tale so

strong and full of woe Might melt the rocks, as well as you.

HELINDA

Exemple 1. *Dido and Aeneas*, « Whence could such virtue spring ? », mesures 1-12¹⁰¹.

De fait, le terme thématique « storm » est repris à l'acte II par les sorcières lorsqu'elles annoncent qu'elles provoqueront un orage pour précipiter la chute d'Énée : « But ere we this perform / We'll conjure for a storm »¹⁰².

¹⁰¹ Price, *Henry Purcell and the London Stage*, op. cit., p. 248.

¹⁰² Tate, op. cit., Acte II, 26-27.

Cet usage ironique de la répétition s'illustre de manière sans doute la plus visible à l'acte III, lorsque Didon reprend le serment d'Énée « by all that's good », avec une variation la seconde fois sur le mode mineur :

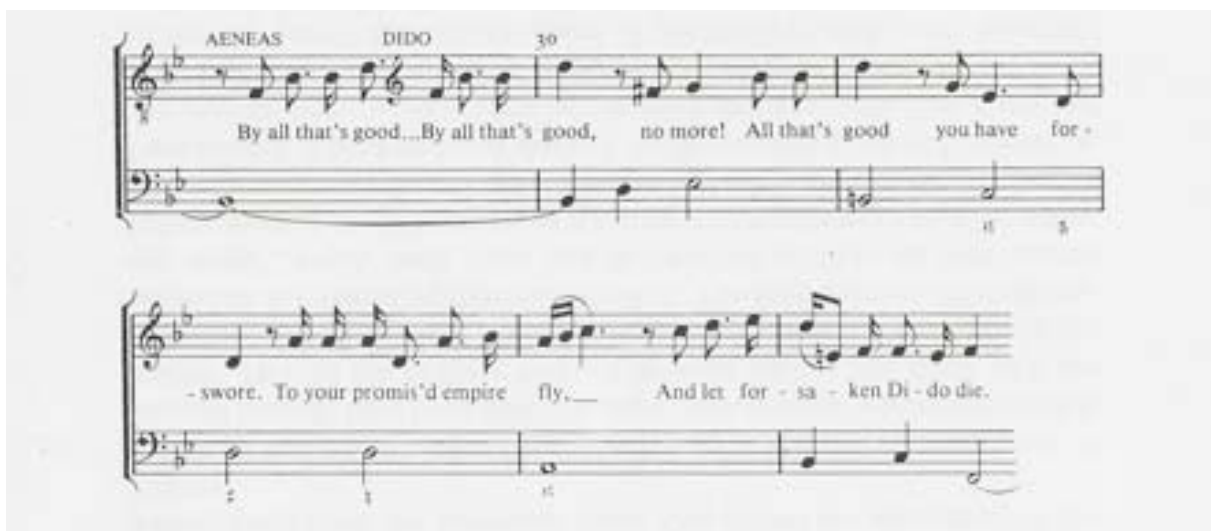
AENEAS

By all that's good...

DIDO

By all that's good, no more !

All that's good you have forswore¹⁰³



Exemple 2. *Dido and Aeneas*, « Your counsel all is urg'd in vain », mesures 29-34.¹⁰⁴

On observe des échos textuels et musicaux semblables dans les passages mettant en scène le discours politique tenu par l'entourage de Didon. À l'acte I par exemple, le chœur des dames de compagnie se livre à une évocation quelque peu conventionnelle de l'harmonie politique (« When monarchs unite, how happy their state... »)¹⁰⁵, avant d'exécuter une danse en l'honneur de l'amour et du « héros ». Or à l'acte III, après avoir annoncé leurs intentions malveillantes (« Mischief is our delight / Delight our chiefest sorrow etc. »)¹⁰⁶, les sorcières se livrent à leur tour à une danse qui n'est autre qu'une variation sur la « danse triomphante »

¹⁰³ Tate, *op. cit.*, acte III, v. 39-40.

¹⁰⁴ Price, *op. cit.*, p. 257.

¹⁰⁵ Tate, *op. cit.*, acte I, v. 19-20.

¹⁰⁶ Tate, *op. cit.*, acte III, v. 20

des dames de compagnie de Didon. Ces échos musicaux ironiques, associés à la dimension convenue du discours sur l'harmonie politique et le devoir moral, contribuent ainsi à la mise en scène du conflit héroïque de l'amour et du devoir, ainsi que de ses enjeux politiques, comme un pur artifice, aussi trompeur que le Mercure fictif et son apparition à grand renfort de machines.

Les stratégies de mise en scène et de mise en musique de *Dido and Aeneas* semblent donc souligner l'impossibilité d'une lecture de l'opéra selon les codes du masque et l'association convenue entre le héros et le souverain. L'apparition du faux Mercure interdit en effet toute application du parallèle « augustéen », puisqu'elle résulte en la mise en scène d'un Enée dupé par les apparences, et dont l'« aspect divin » célébré par l'entourage de Didon (« How godlike is the form he bears »¹⁰⁷) ne semble pas valoir mieux que celui du messager des sorcières, « in the form of Mercury himself ». Ainsi, lorsque la Didon de Tate, en écho à celle de Virgile, met en doute la sincérité d'Énée, sa dénonciation du discours sur la « piété » héroïque comme un argument hypocrite prend une résonance particulière : « Thus hypocrites, that murder act, / Make Heaven and Gods the authors of the Fact »¹⁰⁸. Par cette réécriture un peu agressive de l'argument épicurien évoqué chez Virgile – selon lequel les dieux se désintéressent du sort des humains –, il semble bien que Tate remette en cause le fondement même de la rhétorique « augustéenne ». En effet, la logique du panégyrique voulait que l'avènement du nouvel Auguste soit célébré comme un événement providentiel, signe de la bienveillance divine. C'est ainsi que, lors de la Révolution Glorieuse de 1688, les partisans de Guillaume d'Orange avaient accueilli le nouveau souverain comme une intervention divine rendant l'Angleterre à la foi véritable¹⁰⁹. Si l'on admet que l'opéra a été créé dans le contexte du double couronnement de 1689, cette remise en cause du discours providentiel peut se comprendre comme une démonstration relativement transparente des sympathies des auteurs pour la cause de Jacques II ; plus profondément, elle répond à un mouvement plus vaste de

¹⁰⁷ Tate, *op. cit.*, acte I, v. 36.

¹⁰⁸ Tate, *op. cit.*, acte III, v. 37-38.

¹⁰⁹ Voir Zwicker, *Politics and Language in Dryden's Poetry*, *op. cit.*, p. 203 sqq. Cette interprétation de l'histoire et ses conséquences sur la lecture et la traduction de l'*Énéide* sont analysées ci-dessous.

subversion de la rhétorique « augustéenne » et de ses applications politiques dans l'Angleterre de la fin du XVII^e siècle.

2. Dryden, traducteur « sceptique »¹¹⁰ ? Didon et la remise en cause des lectures providentielles de l'histoire.

Au cours des dernières décennies, on a pu observer dans la critique des œuvres de Dryden une attention renouvelée envers la dimension politique de ses traductions de Virgile. Le mouvement remonte entre autres aux études de Zwicker, qui, dès les années 1980, s'est attaché à déceler les jeux d'allusions qui font de la traduction une œuvre « jacobite », c'est-à-dire témoignant de l'attachement du traducteur à la dynastie des Stuart renversée en 1688 par la Révolution Glorieuse. Ainsi, dans son ouvrage pionnier publié en 1984, *Politics and Language in Dryden's Poetry : the Art of Disguise*, un chapitre entier est consacré à l'encodage politique des traductions¹¹¹. Zwicker se donne pour tâche de déceler l'interprétation que Dryden pouvait faire du grand texte virgilien, ainsi que les usages auxquels ce dernier était soumis : « a reading of Virgil's politics that enables to see how the translator understood and used the *Aeneid* »¹¹². Son étude est reprise dans de nombreux articles ou chapitres d'ouvrages collectifs, où il souligne l'adoption par Dryden des pratiques d'encodage politique du texte telles que l'écart de traduction à valeur allusive, ou encore l'usage du système de dédicaces hérité de la traduction d'Ogilby, dont le *Dryden's Virgil* reprend en effet la plupart des gravures. À travers cette œuvre somptueuse où les partisans de la dynastie Stuart figurent en effet en bonne place¹¹³, Dryden, selon Zwicker, « célèbre le

¹¹⁰ Voir le titre de l'article de Paul Hammond, « The classicist as sceptic », *The Seventeenth Century* 4 (1989), p. 165-185. On revient plus en détail sur l'analyse de Hammond ci-dessous.

¹¹¹ Zwicker, *op. cit.*, ch. 6 : « Politics and Translation, Virgil's *Aeneis* ». Quelques années plus tard, les modalités de la lecture politique de la traduction sont reprises et élargies par Annabel Patterson, qui se penche pour sa part sur le cas des Bucoliques. *Pastoral and Ideology*, *op. cit.*, p. 185 sqq.

¹¹² Zwicker, *Politics and Language*, *op. cit.*, p. 179.

¹¹³ On notera en effet que, dans le cas du livre IV, au moins quatre parmi les six commanditaires dont les noms et armes apparaissent en pied de page des illustrations sont catholiques, ou associés à la cause de Jacques II. On y retrouve par exemple Clifford, « Tory » notoire auquel Dryden dédie, plutôt qu'à Guillaume d'Orange, son *Dryden's Virgil*. Un autre exemple en est la commanditaire Dorothy Brownlowe, qui se voit attribuer la gravure représentant la mort de Didon, et qui fait inscrire dans l'espace qui lui est imparti une dédicace assez révélatrice de ses allégeances politiques : « To Dorothy Brownlowe Daughter and Coheiress of S^r Richard Mason K. Clerk

monde politique qu'il a perdu »¹¹⁴ par sa conversion au catholicisme et sa fidélité à la cause de Jacques II après 1688. Si l'on en croit donc ces analyses, le *Dryden's Virgil* de 1697 se situerait donc dans la droite ligne des traductions royalistes des années 1640 et 1650, dont Dryden ne ferait que reprendre les modalités d'encodage politique désormais bien établies auprès de son lectorat.

Il est vrai que le traducteur fait constamment référence aux précédents royalistes de la génération précédente : on a vu comment, en offrant sa définition de l'« imitation », ou traduction libre, il paraphrase de très près les propos de Denham, théoricien par excellence de la traduction à interprétation politique. La reprise du format et des illustrations du *Virgile* d'Ogilby tendent aussi à situer le *Dryden's Virgil* dans la tradition des traductions à enjeux politiques autant que littéraires et esthétiques. Cependant, si Dryden invite bien son lecteur à explorer les possibilités de sens qui, dit-il, surgissent naturellement du texte virgilien (« easily deduced », « growing out of him »)¹¹⁵, il n'en adopte pas pour autant la simple logique du parallèle historique telle qu'on avait pu la voir pratiquer chez Fanshawe ou Ogilby. En effet, comme il a été démontré plus récemment dans les travaux de Paul Hammond¹¹⁶, les réseaux d'allusions tissés par Dryden sont d'une ambiguïté parfois déroutante. C'est le cas par exemple de la dédicace de l'*Énéide*, où Dryden compare sa propre situation en tant que traducteur à celle de Virgile lorsqu'il composait l'*Énéide*. Comme le montre par exemple Hammond, Dryden décrit les années précédant la création de l'épopée latine dans des termes qui pourraient s'appliquer à l'histoire récente de l'Angleterre. Cependant, le traducteur ne répond pas ici aux attentes d'un lectorat habitué aux analogies directes entre la thématique antique et les circonstances politiques de la traduction. En effet, note Hammond, le lien esquissé entre Rome et l'Angleterre est immédiatement affaibli par l'évocation de détails de

Controler of y^e Greencloth to K. Charles y^e 2^d & K. James y^e 2^d ». Dryden, *op. cit.*, p. 482 (voir aussi le dossier iconographique).

¹¹⁴ « By maneuvering the *Aeneis* into an opposition stance, such a work gave this Jacobite a way of asserting his literary and political identity ». Zwicker, « Reading Vergil in the 1690s », *Vergil at 2000 : Commemorative Essays on the Poet and his Influence*, éd. John D. Bernard, New York, AMS Press, 1986, p. 299.

¹¹⁵ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 329-331.

¹¹⁶ Voir en particulier Hammond, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, *op. cit.*, p. 218 sqq. Les ambiguïtés des réseaux allusifs qui marquent le *Virgile* de 1697 avaient été notées par Annabel Patterson (*Pastoral and Ideology*, *op. cit.*, p. 191.)

l'histoire romaine vraisemblablement connus du lecteur, mais sans lien direct avec l'histoire anglaise – le tout résultant en un jeu paradoxal où la logique du parallèle se défait au moment même où elle semble invoquée¹¹⁷.

L'ambiguïté qui marque la pratique de l'allusion historique par Dryden s'explique sans aucun doute par les circonstances particulièrement complexes qui entourent la parution du *Dryden's Virgil*. Il est évident, comme le note en effet Hammond, qu'en se gardant d'établir une analogie trop directe entre la Révolution de 1688 et l'établissement illicite de l'Empire par Octave Auguste, le traducteur se protège contre toute accusation de dissidence politique, et évite ainsi la censure¹¹⁸. Par ailleurs, si Dryden refuse de dédier son œuvre à Guillaume d'Orange¹¹⁹, il n'en reste pas moins que, dès la conception du projet par l'éditeur Jacob Tonson, la traduction des poèmes de Virgile par Dryden est destinée à un lectorat s'étendant de part et d'autre du clivage politique qui marque les années 1690. Ainsi, l'édition de 1697 représente l'achèvement d'une double campagne de financement menée, d'une part, par Tonson qui soutient l'ordre politique établi, et d'autre part par Dryden, qui se tourne pour sa part vers les cercles pro-Stuart auquel il est ouvertement associé. Ainsi, comme John Barnard a pu le démontrer dans son étude des stratégies d'édition du *Dryden's Virgil*¹²⁰, l'équilibre savant qui existe entre les commanditaires « Whig » et « Tory » révèle une volonté spécifique de ménager les deux partis, et de faire de la traduction, non seulement un succès de

¹¹⁷ « a teasing interplay of similarity and difference between English and Roman history ». Hammond, *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁸ Selon le principe de « functional ambiguity » tel que défini par Annabel Patterson dans *Censorship and Interpretation*, *op. cit.* (voir en particulier p. 18 sqq).

¹¹⁹ Dryden déclare en effet dans une lettre de 1697 à Lord Chesterfield qu'il aurait aimé la dédier plutôt à Jacques II. Voir Abigail Williams, « The Politics of Providence in Dryden's *Fables Ancient and Modern* », *Translation and Literature* 17. 1 (2008), p. 4.

¹²⁰ Selon Barnard, si l'ampleur de la campagne de financement répond sans aucun doute à des motivations commerciales de la part de Tonson, Dryden était aussi conscient des avantages de produire une œuvre qui ne soit pas, ou du moins pas immédiatement, identifiée comme politiquement partisane : « the Jacobite poet fully appreciated the importance of bipartisan support (...) there is, then good reason to believe that Dryden and Tonson, whose own politics were radically at odds, saw eye to eye in their search for patrons » Barnard, *op. cit.*, p. 181.

librairie destiné à supplanter le *Virgile* d'Ogilby, mais aussi une œuvre de rassemblement autour de la double icône culturelle que représentent alors Virgile et Dryden lui-même¹²¹.

Enfin, au-delà des considérations économiques liées à la publication du volume, il semblerait que la pratique de l'ambiguïté soit aussi associée chez Dryden à une réflexion plus large sur l'usage des classiques antiques comme cadres de lecture de l'histoire. On a pu voir en effet comment la tradition antique avait été adoptée dans les milieux de la cour des Stuart comme source privilégiée pour la construction du parallèle « augustéen » entre la Rome classique et l'Angleterre de la Restauration – l'exemple d'*Albion et Albanus* évoqué ci-dessus en représente sans doute un des cas les plus explicites sous la plume de Dryden. Il semblerait même que ce soit à cette époque précise que le statut de l'œuvre virgilienne atteigne son apogée. Selon Zwicker, par exemple, la place de l'*Énéide* va jusqu'à supplanter celle de la Bible dans la culture littéraire du second XVII^e siècle : « The turn in English culture between 1650 and 1700 might best be understood by considering how Virgil's *Aeneid* replaced the Holy Scripture as the central book of literature »¹²². Si les propos de Zwicker sont peut-être ici un peu exagérés, il est important cependant de noter que, à l'époque où Dryden traduit Virgile, on observe en effet une certaine tension entre la rhétorique du nouvel âge d'or britannique, importée, comme on l'a vu, du corpus virgilien, et un discours issu pour sa part de la tradition puritaine du « remembrancer », où l'histoire récente est interprétée comme une chronique des interventions merveilleuses de la providence envers ses élus, appelés à se « ressouvenir » de sa grâce et à y lire la marque de leur élection¹²³. Cette tension entre les modèles antiques et bibliques de l'interprétation de l'histoire, sous-jacente depuis les Guerres civiles et l'inter règne, se voit en effet exacerbée lors de l'avènement de Guillaume d'Orange. En effet, la facilité avec laquelle ce dernier avait défait la résistance pro-Stuart avait été saluée par ses partisans comme un signe providentiel et une marque de la

¹²¹ Dryden est alors à la fin de sa carrière, et malgré sa disgrâce politique, il représente une figure littéraire majeure. Tonson exploitera d'ailleurs le statut du poète en continuant jusque bien après sa mort la série des *Dryden's Miscellanies*, recueils de traductions et de poèmes originellement choisis par Dryden.

¹²² Zwicker, « John Dryden », *The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*, éd. S. N. Zwicker. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 200.

¹²³ Voir David Cressy, « Remembrancers of the Revolution : Histories and Historiographies of the 1640s », *op. cit.*

bienveillance divine, venant ainsi entériner l'entreprise orangiste et doter le nouveau monarque d'une légitimité d'ordre divin¹²⁴.

Cet infléchissement de la rhétorique publique provoque pendant plusieurs décennies un vif débat sur le déchiffrement des interventions divines dans le monde, et plus généralement sur les modalités de l'interprétation de l'histoire. En particulier, comme Abigail Williams a pu le noter récemment, les dernières œuvres de Dryden, en l'occurrence ses traductions de Virgile et d'Ovide, sont marquées par la réflexion du traducteur sur la question de la divine providence et son action à travers les œuvres des hommes¹²⁵. Un tel contexte invite à examiner de plus près la traduction du livre IV de l'*Énéide* par Dryden. En effet, comme on l'a vu ci-dessus à propos de *Dido and Aeneas*, la question de l'intérêt des dieux pour les affaires des hommes représente une thématique importante du livre IV : l'épisode semble alors offrir un terrain privilégié pour exprimer une remise en cause de la rhétorique providentialiste telle que développée par les adversaires politiques de Dryden.

Chez Virgile, l'argument épicurien déniait toute intervention des dieux est évoqué à plusieurs reprises au cours de l'épisode. Il s'agit d'abord d'un monologue mis dans la bouche de Iarbas, rival d'Énée, lorsqu'il apprend la liaison du prince de Troie avec la reine Didon :

Aspicias haec, an te, genitor, cum fulmina torques,
nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes
terrificant animos et inania murmura miscent?

(... vois-tu
ce qui se passe ? Sont-ils vains, père, nos tremblements d'horreur
quand tu brandis tes foudres, vains aussi les éclairs dans les nuages
qui terrifient nos esprits, inconsistants les grondements qui s'y mêlent ?)¹²⁶

¹²⁴ Sur la lecture providentielle de la Révolution Glorieuse, voir Zwicker, *op. cit.*, p. 203 sqq., Williams, *op. cit.*, et Craig Rose, *England in the 1690s : Revolution, Religion and War*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 19-25.

¹²⁵ Dryden fait d'ailleurs allusion à plusieurs reprises à ce débat dans la dédicace de l'*Énéide*. Il compare par exemple, comme on l'a vu plus haut, les ambiguïtés de sa « défense d'Énée » aux arguments d'un certain Dr Cudworth pour et contre l'existence de la providence (*Dedication*, *op. cit.*, p. 285). Plus loin, il aborde la question du merveilleux antique en établissant un parallèle entre les croyances païennes en la matière et la doctrine chrétienne concernant les interventions divines ou celles des anges gardiens (*op. cit.*, p. 314). On reviendra sur ce point plus loin.

¹²⁶ *Énéide* IV, v. 208-210.

Chez Dryden, on observe une certaine amplification du texte latin, qui ne va pas sans en accroître l'ironie :

Seest thou not this ? or do we fear in vain
Thy boasted Thunder, and thy thoughtless Reign ?
Do thy broad Hands the forky Lightnings lance,
Are thine the Bolts, or the blind work of Chance ?¹²⁷

On notera ici l'ajout de l'adjectif « boasted », et la condamnation, entièrement due à Dryden, de l'« insouciance » de Jupiter, annonçant l'introduction de la notion éminemment épicurienne du « hasard » (« chance »). Le scepticisme de Didon envers les arguments d'Énée concernant sa vocation épique est l'objet de développements similaires. Dans l'original, Didon remet en cause la providence des dieux par deux fois. D'abord, elle doute de leur équité:

(...)Iam iam nec maxuma Iuno,
nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis.
Nusquam tuta fides.

(Et maintenant, la puissante Junon
et son père Saturne ne nous regardent plus d'un oeil équitable.
Nulle part il n'y a de garantie pour la bonne foi).¹²⁸

Puis elle remet en cause leur intérêt même dans les affaires des hommes :

Heu furiis incensa feror ! Nunc augur Apollo,
nunc Lyciae sortes, nunc et Ioue missus ab ipso
interpres diuom fert horrida iussa per auras.
Scilicet is Superis labor est, ea cura quietos
sollicitat...

(Hélas, les furies m'embrasent, me transportent ! Voici Apollon l'augure,
voici les sorts, voici, envoyé par Jupiter lui-même,
l'interprète apportant des ordres horribles à travers les airs.
Sans doute est-ce le rôle des dieux d'en haut, et ces soucis tourmentent
leur paix...)¹²⁹

¹²⁷ Dryden, *op. cit.*, p. 461-462, v. 304-307.

¹²⁸ *Énéide* IV, v. 371-373.

¹²⁹ *Énéide* IV, v. 376-380, traduction légèrement modifiée.

Chez Dryden, ces deux passages de la tirade de Didon sont l'objet d'un développement significatif :

The Gods, and Jove himself behold in vain
Triumphant Treason, yet no Thunder flies :
Nor Juno views my Wrongs with equal Eyes ;
Faithless is Earth, and Faithless are the Skies !
Justice is fled, and Truth is now no more.

I rave, I rave : A God's Command he pleads,
And makes Heav'n accessory to his Deeds.
(...) as if the peaceful State
Of Heav'nly Pow'rs were touch'd with Humane Fate !¹³⁰

On voit ici Dryden ajouter l'évocation des « triomphes de la trahison », et des « foudres » de Jupiter, créant ainsi un écho avec la diatribe d'Iarbas. Par ailleurs, le rappel ironique des apparitions divines invoquées par Énée fait place chez Dryden à un commentaire plus général : « A God's Command he pleads / And makes Heav'n accessory to his Deeds ».

Ces modifications répondent sans doute aux principes de traduction exposés par Dryden dans la dédicace, où il justifie ses ajouts à l'original par le fait qu'ils ne représentent qu'un développement de la pensée de l'auteur (« easily deduc'd from Virgil's Sense»). Il semble aussi que les « déductions » de Dryden soient influencées par les traductions précédentes du passage. Il a en effet été démontré que, conformément à l'usage de son temps, Dryden avait incorporé à son texte d'innombrables éléments puisés chez ses prédécesseurs traducteurs de Virgile¹³¹. Dryden admet d'ailleurs ouvertement s'être servi de la traduction alors inédite de Richard Maitland, Comte de Lauderdale¹³². Dans le cas présent, on a vu plusieurs traducteurs du XVII^e siècle se livrer à un développement semblable de l'argument épicurien. On peut par exemple entendre un écho des traductions de Godolphin et Denham, lorsque Dryden traduit « Nusquam tuta fides » par le « couplet » : « Faithless is Earth, and Faithless are the Skies ! /Justice is fled, and Truth is now no more ». On trouve en effet chez Godolphin (1658) : « The earth is faithless, faithless are the skies ». Denham écrit « Astrea

¹³⁰ Dryden, *op. cit.*, p. 469, v. 532-535 et v. 542-547 respectivement.

¹³¹ C'est ce que note par exemple Proudfoot, *op. cit.*, *passim*.

¹³² Inédite au moment de la publication de la traduction de Dryden, elle paraîtra en 1708. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette traduction et l'usage qu'en fait Dryden dans le chapitre suivant.

sure is fled » (1668), et Lauderdale, « Justice is no more »¹³³. Quant à l'ajout « A God's Command he pleads, / And makes Heav'n accessory to his Deeds », il fait écho à celui de Tate lorsqu'il faisait dire à sa Didon : « Thus hypocrites, that murder act, / Make Heaven and Gods the authors of the Fact ». On pourrait ainsi comprendre la mise en valeur, chez Dryden, de l'argument épicurien comme le dernier développement d'une tendance générale dans l'interprétation de l'épopée virgilienne.

De fait, l'attitude de Dryden envers l'imaginaire mythologique épouse celle de la plupart des critiques du second XVII^e siècle, suite aux remarques de Hobbes et Davenant sur la question du merveilleux épique. Pour Dryden en effet, les apparitions des dieux de l'Olympe représentent une convention antique à la limite du bon goût et de la convenance, mais qu'il faut sans doute garder, dans le cadre d'une traduction, par souci de fidélité à Virgile¹³⁴. D'ailleurs, comme les études de Richard Morton et de Robin Sowerby l'ont largement démontré¹³⁵, Dryden tend à minimiser les interventions divines, et supprime autant que possible la perspective olympienne qui marque le récit virgilien. On en donnera pour exemple l'évacuation du rôle de Junon, pourtant invoquée par Virgile en sa qualité de « marieuse » lors de l'union de Didon et d'Énée – union que Dryden réduit d'ailleurs à un accident de « fortune » : « The Queen and Prince, as Love of Fortune guides / One common Cavern in her bosom hides »¹³⁶.

Cependant, si l'on peut admettre, comme le propose par exemple Morton, que la diminution du rôle des dieux soit le fruit d'un désir d'adapter l'imaginaire virgilien aux goûts du temps¹³⁷, le contexte spécifique de la traduction invite cependant aussi à voir dans ces « omissions » une motivation plus précise. En effet, lorsque Dryden évoque la difficulté que peuvent causer au traducteur la mention des que « machines » épiques, c'est-à-dire des

¹³³ Voir les notes de William Frost, *The Works of John Dryden*, op. cit., vol. VI, p. 1008.

¹³⁴ Dryden, *Dedication*, op. cit., p. 314.

¹³⁵ Morton, *John Dryden's Aeneas : A Hero in Enlightenment Mode*, op. cit., et Sowerby, « The Augustan Aeneis : Virgil Enlightened ? », op. cit.

¹³⁶ Dryden, « The Fourth Book of the Aeneis », op. cit., p. 460, v. 239-240.

¹³⁷ Morton parle d'un Virgile « pour son temps ».

interventions divines, son commentaire dépasse largement la simple question de l'imaginaire mythologique :

But Machines sometimes are a specious thing to amuse the Reader, and give a colour of probability to things otherwise incredible. And besides, it sooth'd the vanity of the Romans, to find the Gods so visibly concern'd in all the Actions of their predecessors. We who are better taught by our Religion, yet own every wonderful Accident which befalls us for the best, to be brought to pass by some special Providence of Almighty God...¹³⁸

En offrant à première vue un simple commentaire sur la fonction des « machines » dans l'économie épique, Dryden souligne la dimension de flatterie que comporte la mise en scène des dieux antiques. Or comme c'était le cas à propos de la « piété » d'Énée, il semble bien que Dryden manie ici l'antiphrase lorsqu'il déclare que ses contemporains ont une meilleure compréhension du religieux : le parallèle entre l'ancien et le moderne débouche alors sur une dénonciation à demi-mot de la « vanité » consistant à récupérer la volonté divine en sa propre faveur, en une pointe satirique évidente contre la rhétorique providentielle déployée par les partisans de Guillaume d'Orange¹³⁹.

Dans ces circonstances, on peut interpréter la diminution des rôles des dieux ainsi que le développement du « scepticisme » de Didon comme le signe d'une réflexion plus vaste sur la légitimité des interprétations mythologiques de l'histoire moderne. En effet, de même que Dryden semble refuser la logique du parallèle historique au profit de jeux allusifs plus complexes, il semblerait que les stratégies de traduction à l'œuvre dans le livre IV participent à l'établissement d'un contre-discours politique, où se voient remises en cause les prémisses mêmes du triomphalisme orangiste. Ainsi, dans un contexte de compétition entre un discours politique fondé sur une certaine interprétation biblique de l'histoire, et l'usage des classiques antiques comme modèle herméneutique privilégié, la traduction de Dryden, explicitement destinée à s'établir comme version canonique du texte, participe sans conteste à l'affirmation de l'*Énéide* comme texte fondamental à partir duquel l'Angleterre dite « augustéenne » est

¹³⁸ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 314.

¹³⁹ Dryden avait d'ailleurs exposé l'argument de manière plus explicite lorsqu'il déclarait, en préface de sa traduction des œuvres de Polybe publiée en 1693 : « 'Tis a common frenzy of the ignorant multitude (...) to be always ingaging Heaven on their side ; and indeed it is a successful stratagem of any general, to gain authority among his Soldiers, if he can perswade them, that he is the man by Fate appointed for such, or such an Action, though most impracticable ». Cité par Paul Hammond, « John Dryden : the classicist as sceptic », *op. cit.*, p. 177.

invitée à lire et à interpréter son histoire. Cependant, on observe avec Dryden un infléchissement significatif du paradigme interprétatif. Il ne s'agit plus en effet d'établir un parallèle à la louange du prince ; au contraire, Dryden inscrit au sein même du texte fondateur, et dans l'un des passages les plus lus de l'épopée, une invitation à développer un certain « scepticisme » envers la récupération des thématiques publiques qu'il avait lui-même contribué à établir.

Conclusion

À l'issue de cette étude, on ne peut que souligner la complexité des interprétations de l'épisode dont en témoignent les différentes traductions et mises en scène dans la seconde moitié du XVII^e siècle anglais. Pour reprendre la première thématique « augustéenne » ici dégagée, les ambiguïtés de la représentation du héros virgilien peuvent se comprendre, du moins en partie, par les tensions liées à la transformation du modèle épique. Sur fond de « querelle entre les anciens et les modernes », on assiste ainsi à une adaptation de l'épisode aux codes naissants de l'héroïsme néoclassique. La traduction de Lewkenor et les mises en scène de Tate révèlent ainsi une tendance marquée au traitement psychologique de l'épopée, transformant le stoïcisme tragique évoqué par Virgile en une mise en scène sentimentale des passions, selon la thématique néoclassique du conflit de l'amour et du devoir. Certes, la minimisation de l'imaginaire mythologique et la présentation de héros sensibles autant que vertueux peut se comprendre comme une tentative pour répondre au nouveau goût « moderne ». Cependant, chez Tate comme chez Lewkenor, la mise en scène d'un Énée sensible et d'une Didon pathétique soulève autant de difficultés qu'elle en cherche à résoudre : si Énée en paraît sans doute moins antipathique, la « morale » traditionnellement attribuée à l'épisode, que Lewkenor autant que Dryden ne manquent d'ailleurs pas de rappeler¹⁴⁰, s'en trouve quelque peu diminuée. Loin d'être un modèle de « piété », sacrifiant

¹⁴⁰ Dryden ouvre en effet sa lettre dédicace en reprenant la définition traditionnelle de l'épopée comme genre exemplaire : « The Design of it, is to form the Mind to Heroick Virtue by Example ». *Dedication*, *op. cit.*, p. 267.

son bonheur à la volonté divine et au bien public, Énée est réduit à un « dwarf-hero » de théâtre, à l'héroïsme aussi ambigu que celui dont l'affublaient les burlesques de Cotton, Phillips et Crowne.

Il est vrai que le livre IV de l'*Énéide* représente pour ainsi dire la pierre d'achoppement de toute lecture « orthodoxe » de l'épopée¹⁴¹. Comme Dryden le rappelle ironiquement dans sa dédicace en citant les *Tristes* d'Ovide, l'épisode des amours d'Énée et de Didon ne représente pas seulement le passage le plus lu de l'épopée ; il s'agit aussi du livre qui résiste le plus à la logique « augustéenne » de l'éloge du souverain¹⁴². C'est cette ambiguïté déjà présente chez Virgile que Dryden exploite dans sa traduction, et que Tate et Purcell mettent en scène dans *Dido and Aeneas*. Les circonstances politiques sont d'ailleurs favorables à l'exploitation des ambiguïtés de l'original : il n'est pas anodin que, si l'on accepte que *Dido and Aeneas* ait été composé suite à la Glorieuse Révolution de 1688, les auteurs majeurs des réécritures de l'épisode se trouvent tous dans une situation plus ou moins délicate envers le régime politique en place. Les ambiguïtés de la réécriture sont alors aussi à comprendre comme le reflet de l'ambivalence des auteurs, que ce soit Tate, Purcell, ou surtout Dryden, envers toute reprise du mythe « augustéen » en faveur de Guillaume d'Orange.

Il semblerait alors que l'on assiste, chez Dryden comme chez Tate, à une certaine réorientation des modalités de l'encodage politique de la traduction, ou de la réécriture du classique antique, telles qu'établies dans les années 1650. Comme on l'a vu, Dryden reprend explicitement le discours de Denham sur la traduction libre et s'en sert pour attirer l'attention du lecteur sur les omissions et les développements pratiqués sur le texte virgilien. Cependant, la fonction de l'écart de traduction ne consiste pas à établir un simple parallèle politique, comme c'était le cas chez les traducteurs de la génération précédente. Au contraire, alors que chez Fanshawe, Denham ou même Ogilby, le scepticisme épicurien mis dans la bouche de

¹⁴¹ Goupillaud note en effet comment dans la traduction de La Rue, défenseur, comme on l'a vu, de la lecture traditionnelle de l'épisode, le livre IV est l'objet d'une réécriture assez ambiguë, répondant sans doute en cela à l'équivoque de l'original virgilien (*op. cit.*, p. 59).

¹⁴² On rappellera ici les vers ovidiens cités à l'ouverture de notre étude : « L'auteur fortuné de ta chère *Énéide* / a mis ses « armes et héros » dans le lit d'une Tyrienne / et nul passage de l'œuvre entière n'est plus lu / que ces amours nouées d'un lien illégitime ». Ovide, *Tristes*, *op. cit.*, v. 533-536.

Didon se donnait à lire comme un *lamento* sur la perte de l'âge d'or caroléen¹⁴³, Dryden procède à une remise en cause plus radicale de l'usage même du parallèle historique sur lequel repose tout usage de la rhétorique publique « augustéenne ».

Pour reprendre le titre de l'analyse de Richard Thomas, la contribution de ces traductions à la « réception augustéenne » de l'épopée virgilienne se donne donc à lire comme un phénomène des plus complexes. Il ne s'agit pas seulement en effet, comme Erskine-Hill ou Thomas lui-même ont pu le suggérer, de promouvoir une application politique d'ailleurs problématique du texte de Virgile, ni de procéder à l'adaptation de l'épopée à un discours orthodoxe hérité de la critique virgilienne française et de la tradition du panégyrique royal. Le cas des réécritures du livre IV de l'*Énéide* confirme plutôt les analyses de Paul Hammond ou de Paul Davis, pour lesquels la construction de la culture « augustéenne » représente une entreprise des plus complexes, qui, tout en se réclamant du modèle virgilien pour développer la rhétorique du parallèle avec la Rome d'Auguste, met simultanément à nu l'artificialité de son discours. C'est bien ce que l'on observe dans *Dido and Aeneas* et chez Dryden, puisque, tout en reprenant les codes interprétatifs développés dans les divertissements royaux et dans les traductions libres de la génération précédente, les réécritures du livre IV de l'*Énéide* sont l'occasion de la construction d'un paradigme interprétatif fondamentalement ambigu. Ainsi, le cas du livre IV, épisode *a priori* le moins compatible avec lecture « augustéenne » traditionnelle, confirme paradoxalement la place centrale de l'*Énéide*, et celle de la traduction de Dryden, dans la construction d'un contre-discours politique qui met ironiquement en scène son propre artifice.

¹⁴³ Voir ci-dessus, 2^e partie, Section II, B.

Chapitre 3.
Vers un modèle esthétique de la traduction :
***Dryden's Virgil* et la cristallisation du néoclassicisme anglais**
dans les années 1680 et 1690

Dans sa *Vie de Dryden* publiée en 1779, le biographe littéraire Samuel Johnson propose d'appliquer au poète le parallèle augustéen, alors sans aucun doute de l'ordre du lieu commun, en déclarant :

To him we owe the improvement, perhaps the completion, of our metre, the refinement of our language, and much of the correctness of our sentiments (...) What was said of Rome, adorned by Augustus, may be applied by an easy metaphor to English poetry, embellished by Dryden, 'lateritiam invenit, marmoream reliquit'. He found it brick, and he left it marble.¹

Si Dryden est ainsi présenté comme le nouvel Auguste littéraire, sa traduction de l'*Énéide* en fait le nouveau Virgile. C'est ce que semble d'ailleurs indiquer de manière à peine voilée l'illustration liminaire du volume de 1697, où, en regard du titre *The Works of Virgil* (...) *Translated by John Dryden*, on voit le poète latin – ou est-ce le traducteur ? – couronné de lauriers par un angelot qui tient dans sa main un volume intitulé, de manière révélatrice, *Dryden's Virgil*².

L'association du poète anglais à sa source antique est, on l'a vu, l'un des éléments fondamentaux du discours néoclassique sur la traduction tel qu'il se développe au cours du XVII^e siècle. On retrouve aussi dans le mot de Johnson les thématiques dominantes de l'amélioration et de la restauration. C'est ainsi que, en 1684, Roscommon avait offert une

¹ Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets*, éd. Roger Lonsdale, Oxford, Oxford University Press, 2006, vol. II, p. 155.

² Voir le dossier iconographique en annexe. L'association de Dryden à Virgile est commune chez les critiques de l'époque : ainsi, en 1694, Motteux appelle de ses vœux une traduction du poète latin par Dryden en déclarant : « We hope that Mr Dryden will undertake to give a translation of Virgil (...) if anyone can assure himself of success in attempting so bold a task, 'tis doubtless the Virgil of our age, for whose noble Pen the best of Latin Poet seems reserved ». Cité par Mark Van Doren, *John Dryden : A Study of his Poetry*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 2007 (1946), p. 238. Dryden invite lui-même le lecteur à l'identifier à Virgile – avec les réserves qu'impose le *topos* de l'humilité du traducteur – dans sa lettre dédicace de l'*Énéide*. Voir sur ce point l'analyse de Paul Hammond, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, op. cit., ch. 4 : « The Epic of Exile », *passim*, et Paul Davis, *Translation and the Poet's Life: The Ethics of Translating in English Culture, 1646-1726*, Oxford, Oxford University Press, 2008, ch. 3 : « Dryden and the Bounds of Liberty », *passim*.

nouvelle variation sur le thème de la *translatio studii*, lorsqu'il notait dans son *Essay of Translated Verse* comment les traducteurs anglais avaient dépassé leurs modèles français dans l'appropriation des poèmes antiques : « But now we show the world a nobler way / And in translated verse do more than they »³. Et Dryden de se faire l'écho de cette progression dans le poème liminaire de ce même *Essay*, où il vante les mérites de Roscommon pour avoir « restauré l'Empire des Muses » :

The Wit of Greece, the Gravity of Rome
Appear exalted in the Brittish Looome
The Muses Empire is restor'd agen
In Charles his Reign, and by Roscommon's Pen.⁴

Le lien établi par Dryden entre restauration politique et poétique est révélateur quant aux enjeux de la traduction des classiques comme entreprise fondatrice de l'« âge augustéen ». La parution du Virgile de 1697 est en effet à replacer dans un contexte de retraduction des œuvres antiques majeures, tel l'*Art poétique* d'Horace par Roscommon, qui fait ici l'objet de la louange de Dryden, mais aussi les traductions des *Satires* de Juvénal, des *Héroïdes* d'Ovide, ou plus tard des œuvres d'Homère⁵.

Or on a vu dans le chapitre précédent comment le discours sur la « restauration » de l'âge d'Auguste était l'occasion de remises en causes plus ou moins voilées du parallèle augustéen traditionnellement attribué à l'*Énéide*. De même, la thématique du progrès qui marque ici le discours sur la traduction des classiques antiques mérite un examen approfondi. En effet, il semblerait que les historiens de la traduction aient parfois pris au pied de la lettre ces déclarations de continuité. C'est par exemple le cas de Robin Sowerby, qui, après avoir longuement analysé l'*Énéide* de Dryden en termes d'amélioration par rapport aux versions de Denham et de Waller, conclut son étude, d'ailleurs toute à la louange de la traduction de

³ Wentworth Dillon, Earl of Roscommon, *An Essay on Translated Verse*, Londres, 1684, p. 3.

⁴ Dryden, « To the Earl of Roscommon, on his Excellent Essay on Translated Verse », *An Essay on Translated Verse*, *op. cit.*, sig. A^r.

⁵ Sur la création d'un corpus littéraire des classiques en traduction dans la seconde moitié du XVII^e siècle, voir par exemple Stuart Gillespie, « Translation and Canon Formation » et « The Developing Corpus of Literary Translation », *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3, *op. cit.*, p. 5-20 et p. 121-148 respectivement.

Dryden, par une section intitulée : « How Dryden represents the Latin ideal »⁶. On notera ici que Dryden invite précisément son lecteur à faire une telle lecture de ses traductions. Dans la préface à ses versions de passages de l'*Énéide* publiées dans *Sylvae* (1685), le poète déclare en effet qu'il s'est efforcé de suivre les recommandations de Roscommon, afin de faire de sa traduction l'accomplissement de l'idéal virgilien développé dans l'*Essay of T ranslated Verse*⁷. On accordera par ailleurs à Sowerby que l'assimilation de l'art poétique à l'art de la traduction est un élément marquant de ces dernières années du XVIIIe siècle, où l'on assiste à une cristallisation simultanée du discours sur le traduire et du discours sur l'art poétique néoclassique. Le traité de Roscommon en est un exemple flagrant, puisque, tout en procédant à une véritable sythèse du discours ambiant sur la traduction, il se présente de fait comme une affirmation du modèle virgilien comme norme de toute poésie – et partant, de toute traduction. De même, c'est dans ses préfaces de traduction que Dryden offre sans aucun doute les développements les plus complets sur la poétique et l'esthétique du genre épique. Cependant, plutôt que de nous demander dans quelle mesure la traduction de Dryden répond à un « idéal augustéen » qu'il contribue lui-même à définir, nous nous attacherons ici à souligner le rôle de la traduction virgilienne, telle que théorisée et pratiquée par Dryden, comme un lieu privilégié pour l'affirmation d'une esthétique néoclassique proprement anglaise.

En effet, le discours sur la continuité adopté par Dryden se comprend mieux dans un contexte de tensions entre des modèles esthétiques et poétiques concurrents. D'abord, comme le montre la remarque de Roscommon citée plus haut, on voit les traducteurs anglais chercher à prendre une certaine distance envers le modèle français qui représente alors une référence presque absolue. Par ailleurs, la théorisation de la traduction en vers (« translated verse ») est à relier au débat sur le mètre épique qui marque les dernières décennies du XVIIIe siècle. Dès les années 1660, le développement du « heroic couplet » par Denham et Waller semblait en effet avoir désigné ce système métrique comme l'équivalent incontesté des hexamètres

⁶ Sowerby, *The Augustan Art of Poetry*, op. cit., p. 137 sqq.

⁷ « It was my Lord Roscommon's Essay on translated Verse, which made me uneasie till I try'd whether or no I was capable of following his Rules, and of reducing the speculation into Practice ». *Preface to Sylvae, Works*, op. cit., vol. III, p. 3.

virgiliens. La parution du *Paradise Lost* de Milton en 1667 relance cependant le débat en établissant un précédent de taille dans le domaine de la poésie épique. C'est ainsi que l'on peut lire, dans les dernières strophes de l'*Essay* de Roscommon, un éloge de Milton dont le « blank verse » est présenté comme l'aboutissement suprême de l'art poétique anglais⁸. Quelques années plus tard, on voit un certain Thomas Fletcher, étudiant d'Oxford, publier des traductions partielles du poème virgilien en « blank verse » et en « heroic couplets », proposant ces essais au lecteur à fins de comparaison, et appelant de ses vœux une traduction de l'*Énéide* entière en « blank verse » par nul autre que Dryden⁹.

Si la traduction de l'*Énéide* – et ici encore, le livre IV se trouve particulièrement bien représenté – offre ainsi un espace d'expérimentation poétique, les modalités mêmes de la traduction sont aussi sujettes à la controverse. En effet, si les historiens de la traduction soulignent unanimement la définition tripartite du traduire offerte par Dryden dans sa préface aux *Ovid's Epistles* de 1680, et si la voie moyenne de la traduction libre, ou « translation with latitude » est en effet reprise par Roscommon et autres traducteurs majeurs de l'âge « augustéen », les années 1690 voient s'élever quelques voix discordantes. On se souviendra par exemple comment Lewkenor, dans son « dialogue sur la traduction », exprimait un certain désaccord envers la mode nouvelle de la « paraphrase », c'est-à-dire la traduction libre, et préconisait un retour aux anciennes méthodes de traduction, sur l'exemple de George Sandys ou de Thomas May¹⁰. De même, lorsque paraît en 1708 la traduction de l'*Énéide* composée par Richard Maitland, Comte de Lauderdale, dans les années 1680 et 1690, ses éditeurs en soulignent la fidélité envers le texte virgilien, par opposition au goût pour la traduction « libertine » hérité de Cowley, Denham et autres « imitateurs » des années 1650¹¹.

L'analyse des différentes traductions du livre IV de l'*Énéide* qui paraissent en Angleterre dans les années qui entourent la publication du *Dryden's Virgil* nous permettra ainsi de mettre en valeur la variété des approches poétiques et esthétiques qui marquent la

⁸ Roscommon, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Thomas Fletcher, *Poems on Several Occasions and Translations*, *op. cit.*, sig. [A7]^v et [A8]^r.

¹⁰ Voir ci-dessus, IIIe partie, ch. 1, C. 1.

¹¹ Lauderdale, *The Works of English Translated into English Verse*, Londres, c. 1709, « The Preface » (n. p.)

traduction de Virgile dans les années 1690, diversité que la « canonisation » presque immédiate de la traduction de Dryden tend à éclipser¹². Les liens qui unissent ainsi le Virgile de Dryden et les autres traductions alors en circulation sont d'autant plus importants que le traducteur se livre lui-même à une certaine mise en scène de sa dette envers ses prédécesseurs célèbres, tels Cowley, Denham et Waller, en même temps qu'il voue aux gémonies littéraires les versions produites par Ogilby et autres « écrivains du dimanche » (« Holiday Authors»)¹³. On s'interrogera donc sur la reprise par Dryden du discours sur la retraduction développé par les traducteurs des années 1650, et sur les stratégies de récupération de la renommée littéraire des uns et des autres, en une généalogie toute « augustéenne » de la traduction néoclassique. En soulignant la relation dynamique qui unit le *Virgile* de Dryden aux traductions qui lui sont contemporaines, on s'attachera ainsi à déceler les modalités de la transformation de la version de Dryden en « classique » de la littérature anglaise, ou, pour reprendre la terminologie bermanienne, en « traduction canonique », ou encore « grande traduction » – statut dont le texte jouit encore de nos jours.

La réflexion sur l'imitation qui guide notre enquête sur les traductions de Virgile nous amènera enfin à nous questionner sur la nouveauté de l'approche de la traduction telle que théorisée et pratiquée par Dryden. Il a été souvent noté que la distinction entre « paraphrase », « métaphrase » et « imitation », si longtemps citée comme la contribution majeure du poète à la théorie de la traduction, n'avait en elle-même rien de bien nouveau¹⁴. En effet, il semblerait à première vue que Dryden s'en tienne aux formulations traditionnelles de la traduction comme imitation du style virgilien, répétant à l'envi que l'objet de sa traduction n'est autre que de « copier », ou « reproduire » les beautés du texte classique. Cependant, comme l'historien de la traduction T.R. Steiner a pu le noter, Dryden se réfère moins au modèle rhétorique de l'*imitatio* qu'à celui de la *mimesis* artistique, cette représentation créatrice de la

¹² Les éditeurs de la traduction de Lauderdale sont conscients de l'ombre que peut porter le *Virgile* de Dryden sur cette œuvre : « The Reader will naturally expect a Preface, to introduce a New Translation of *Virgill* into the World, after the famous Mr *Dryden*'s... » (*op. cit.*, n. p.)

¹³ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 340.

¹⁴ Voir par exemple Robinson, *Western Translation Theory*, *op. cit.*, p. 172.

nature qui fait la vie de tout art¹⁵. On se demandera donc ici dans quelle mesure la théorisation de la traduction comme imitation des « beautés » de Virgile marque un renouveau de la pensée autant que de la pratique du traduire dans l'Angleterre néoclassique.

On analysera dans un premier temps le discours sur la retraduction qui se développe en particulier chez Roscommon et Dryden, en soulignant la place qu'y prend Virgile comme fondateur de l'art poétique néoclassique. On s'attachera ensuite à replacer le *Dryden's Virgil* de 1697 dans un contexte de « retraductions actives », témoignant de la confrontation entre différents modèles esthétiques qui marquent les années 1680s et 1690s autant que de l'affirmation d'un néoclassicisme littéraire spécifiquement anglais. Enfin, on se penchera plus particulièrement sur la thématique de la traduction comme *mimesis*, en montrant comment le modèle littéraire du « ut pictura poesis » développé par Dryden dans les années 1680 et 1690 contribue à une théorisation nouvelle de la traduction comme une entreprise proprement esthétique.

A. « The sacred founder of our rules » : traduction, retraduction et la création des généalogies littéraires néoclassiques.

1. Retraduire Virgile : une nécessité dans les années 1690 ?

Alors que les années 1660 et 1670 sont marquées, on l'a vu, par de nombreuses rééditions du *Virgile* d'Ogilby, les nouvelles traductions de l'*Énéide* qui paraissent à partir de 1680 s'accompagnent de critiques parfois des plus acerbes envers cette version des œuvres de Virgile. C'est sans doute à Ogilby que Roscommon fait allusion lorsqu'il déclare en 1684, dans son *Essay of Translated Verse* : « I lose my patience when, with saucy pride / By untuned ears I hear his [Virgil's] numbers tried »¹⁶. De même, lorsque Dryden présente sa traduction d'extraits de l'*Énéide* dans *Sylvae* (1685), il déclare chercher à restaurer la

¹⁵ T. R. Steiner, *English Translation Theory 1650-1800*, op. cit., ch. III : « Mimesis : The Translator as Painter », p. 35 sqq.

¹⁶ Roscommon, *ibid.*

réputation littéraire de Virgile, « défigurée » (« so abused... by a botching Interpreter ») par la version d'Ogilby :

What English Readers unacquainted with Greek or Latin will believe me, or any man, when we commend those Authors, and confess we derive all that is pardonable in us from their Fountains, if they take those to be the same Poets, whom our Ogleby's have Translated ?¹⁷

La critique plus ou moins mordante des précédents représente de fait un passage obligé des préfaces qui accompagnent alors les retraductions des classiques antiques. Dès l'ouverture de sa traduction de l'*Art Poétique* d'Horace publiée en 1680, Roscommon renvoie ainsi son lecteur à la version de Jonson, publiée en 1640, dont il souligne un usage selon lui trop strict de la rime, ainsi qu'une méthode de traduction littérale allant à l'encontre même des préceptes du poète latin :

But with all the Respect Due to the name of *Ben Johnson*, to which no Man pays more veneration than I, it cannot be deny'd that the constraint of Rhyme, and a literal Translation (to which *Horace* in this Book declares himself an Enemy) has made him want a Comment in many places.¹⁸

Le ton est moins déférent lorsque Dryden s'explique en 1692 de son choix de retraduire Juvénal. Selon lui en effet, les traductions de Barten Holiday et de Robert Stapylton alors en circulation¹⁹ pèchent elles aussi par trop de proximité avec le texte source²⁰, ainsi que par un usage maladroit de la rime qui rend le sens aussi obscur que le son en est désagréable – le tout enlevant à la traduction jusqu'à sa raison d'être : « in *Holiday* and *Stapylton*, my Ears, in the First Place, are mortally offended ; and then their Sense is so perplex'd, that I return to the Original, as the more pleasing task, as well as the more easy »²¹. C'est dans un esprit semblable que, cinq ans plus tard, il formule son projet de retraduction des œuvres de Virgile.

¹⁷ Dryden, Préface de *Sylvae*, *Works*, *op. cit.*, vol. 3, p. 4.

¹⁸ Roscommon, *Horace's Art of Poetry*, Londres, 1680, Preface, sig. A2 recto et verso.

¹⁹ La traduction de Barten Holyday, *Aulus Persius Flaccus his Satires, translated into English* est publiée pour la première fois en 1616. Elle fait l'objet de nombreuses rééditions. En 1673, on en voit paraître une version avec illustrations et notes marginales, sans doute sur le modèle des traductions d'Ogilby. Robert Stapylton avait publié en 1644 *The Six Satires of Juvenal with Annotations*, complétées en 1656 et rééditées jusque dans les années 1670.

²⁰ Dryden retourne le lieu commun selon lequel le traducteur suit la trace de son auteur aux dépens de ses prédécesseurs en notant : « We have follow'd our authors, at greater distance ; tho' not step by step, as they have done. For oftentimes they have gone so close, that they have trod on the Heels of Juvenal and Persius ; and hurt them by their too near approach ». *Discourse of Satire*, *op. cit.*, p. 87.

²¹ Dryden, *op. cit.*, p. 89.

Il déclare en effet pour sa défense que malgré ses fautes, sa traduction est toujours meilleure que la caricature de Virgile qui avait pu être offerte dans le passé : « ... I have done him less injury than any of his former Libellers. What they call's his Picture, had been drawn at length, so many times, by the Daubers of almost all Nations, and still so unlike him, that I snatch'd up the Pencil with disdain... »²².

En présentant son œuvre en termes de « restauration » des beautés virgiliennes, et en la comparant à des précédents peu illustres, Dryden reprend ici les arguments que Denham, Cowley et Waller avaient avancés dans les années 1650 pour défendre leurs propres versions²³. Dryden fait d'ailleurs une référence on ne peut plus explicite à ces traducteurs, qu'il présente comme ses modèles : « I say nothing of Sir John Denham, Mr Waller, and Mr Cowley ; 'tis the utmost of my Ambition to be thought their Equal, or not to be much inferiour to them, and some others of the Living »²⁴. Si Dryden fait ici mine de s'incliner devant ceux qu'il nomme ailleurs les « pères de la poésie anglaise »²⁵, il n'en présente pas moins sa propre entreprise comme une amélioration de ces modèles. À Cowley, il reproche par exemple ses métaphores parfois trop hardies, qui ne conviennent pas à la majesté du style virgilien²⁶. Quant à Denham et à Waller, il déclare dépasser leur exemple en offrant une traduction complète des œuvres de Virgile, là où ils n'avaient excellé que dans des versions partielles : « 'tis one thing to take pains on a Fragment, and Translate it perfectly : and another thing to have the weight of a whole Author on my shoulders »²⁷.

Si la retraduction de Virgile se présente donc comme une nécessité face aux insuffisances de la version d'Ogilby, et en l'absence d'une version complète qui développe les principes poétiques établis par Denham et Waller, la volonté d'offrir une traduction du corpus virgilien tout entier est aussi représentative d'une évolution notable dans les usages de la traduction littéraire. On a pu noter en effet que la seconde moitié du XVII^e siècle est marquée

²² Dryden, *Dedication of the Aeneis*, op. cit., p. 339.

²³ Voir ci-dessus, IIe partie, ch. 1.

²⁴ Dryden, op. cit., p. 325.

²⁵ Dryden, *Discourse of Satire*, op. cit., p. 84.

²⁶ « His Metaphores are sometimes too violent, and his Language is not always pure », *Dedication*, op. cit., p. 331.

²⁷ Dryden, op. cit., p. 325-326.

par la parution de nombreux recueils de traductions, ou « miscellanies »²⁸. En parallèle, le succès des publications d'Ogilby révèle aussi un goût certain pour les éditions élégantes des classiques antiques, dont la possession devient un signe de culture et de bon goût, mais aussi la marque d'un certain statut social²⁹. C'est à cette demande que répond sans aucun doute l'éditeur Jacob Tonson, lorsque, après avoir par exemple publié les *Vies* de Plutarque en cinq volumes *in-quarto* avec illustrations, ou encore les *Satires* de Juvénal et de Perse, aussi illustrées, dans la traduction de Dryden (1693), il négocie un contrat avec ce dernier pour une nouvelle version illustrée des œuvres de Virgile³⁰. Or si Tonson reprend dans l'édition de 1697 les gravures de Hollar et Cleyn qui ornaient le *Virgile* d'Ogilby, les notes marginales ont pour leur part disparu. Dès le *Juvénal* de 1693, les notes explicatives avaient déjà été reléguées à la fin de chaque livre. Les remarques de Dryden sur les éditions précédentes indiquent en effet que, contrairement à ses prédécesseurs, ce dernier ne désire pas faire œuvre d'érudition, mais bien présenter à un lectorat moyen une image aussi plaisante que claire de la veine satirique antique : « We write only for the Pleasure and Entertainment, of those Gentlemen and Ladies, who tho they are not Scholars are not Ignorant »³¹. De même, si Dryden annexe quinze pages de notes à sa traduction de l'*Énéide*, il est loin de les présenter comme un commentaire savant, et renvoie le lecteur en quête d'érudition à d'autres sources :

These scattering Observations are rather guesses at my Author's meaning in some passages, than proofs that so he meant. The Unlearn'd may have recourse to any Poetical Dictionary in *English*, for the Names of Persons, Places, or Fables, which the Learned need not: But that little which I say, is either new or necessary.³²

²⁸ Voir ci-dessus, IIe partie, ch. 3, B.

²⁹ Sur ce point, voir André Lefevere, « Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital : Some English *Aeneids* » (*Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, éd. André Lefevere et Susan Bassnett, Londres, Cromwell Press, 1998), p. 43-45 ; et Stuart Gillespie et Penelope Wilson, « The Publishing and Readership of Translation », *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3., éd. Stuart Gillespie et David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 38-51.

³⁰ Sur les conditions du contrat et les relations souvent tendues entre Dryden et Tonson, voir John Barnard, « Dryden, Tonson and the Patrons of the Works of Virgil », *op. cit.*, *passim*. On notera que Tonson avait aussi publié une édition illustrée *in-quarto* du *Paradise Lost* de Milton en 1691, ainsi qu'un volume, aussi *in-quarto*, des *Œuvres* de Dryden, issu la même année.

³¹ Dryden, *Discourse of Satire*, *op. cit.*, p. 87.

³² Dryden, « Postscript to the Reader », *Works*, *op. cit.*, vol. 6, p. 808.

Dryden spécifie par ailleurs le lectorat choisi auquel il destine sa traduction. Il ne s'agit pas selon lui, des « *Petits Esprits* », ou « Mobb-Readers », qui préfèrent l'épigramme à la sagesse virgilienne, ni du lecteur moyen, trop jeune ou trop érudit, à qui manque le jugement³³. Son lectorat, qu'il assimile d'ailleurs à celui de Virgile lui-même, représente la catégorie des âmes « judicieuses »³⁴ qui sauront apprécier son choix de la traduction libre, et reconnaître dans l'œuvre traduite les beautés du texte virgilien :

I had long since consider'd, that the way to please the best judges, is not to Translate a Poet literally ; and Virgil least of any other. (...) I shall not be wholly without praise, if in some sort I may be allow'd to have copied the Clearness, the Purity, the Easiness and the Magnificence of his style.³⁵

On notera ici le lien que Dryden établit entre la traduction libre et la « copie » du style virgilien : on peut observer une assimilation semblable de la traduction de Virgile à l'imitation stylistique dès 1680, lorsque Dryden déplorait la défiguration par Ogilby d'un modèle que Dryden s'était « efforcé d'imiter [s]a vie durant » (« whose beauties I have been endeavouring all my Life to imitate »)³⁶. Il présentait ainsi sa propre version comme une défense des œuvres de Virgile et leur statut de « source » littéraire ultime : « we derive all that is pardonable in us from their Fountains ».

Il semblerait donc que le discours sur l'amélioration hérité de Waller et Denham, ainsi que le modèle de la traduction libre soit soumis ici à un enjeu littéraire majeur : en offrant une traduction de l'*Énéide* conforme aux critères de la clarté, de la pureté, du « jugement » et de l'élégance, il s'agit de confirmer la place de l'œuvre virgilienne dans une culture littéraire qui se veut littéralement néoclassique. C'est cette assimilation de l'art de la traduction à l'art poétique que nous nous proposons à présent d'examiner.

³³ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 327.

³⁴ « the most Judicious : Souls of the highest Rank, and Truest Understanding », *op. cit.*, p. 328.

³⁵ Dryden, *op. cit.*, p. 331.

³⁶ Dryden, préface de *Sylvae*, *Works*, *op. cit.*, vol. 3, p. 4.

2. La (re)traduction comme art poétique ? la construction des généalogies littéraires et nationales néoclassiques.

On peut à bien des égards lire *The Essay on Translated Verse* publié en 1684 par Roscommon comme un *compendium* des lieux communs sur la traduction littéraire développés en Angleterre dans la seconde moitié du XVII^e siècle. On y retrouve en effet l’imaginaire de l’importation, de la naturalisation et de l’appropriation :

The noblest Fruits, Transplanted, in our Isle,
With early Hope and fragrant Blossoms smile
Familiar *Ovid* tender Thoughts inspires (...)
Theocritus do’s now to Us belong...³⁷

Roscommon reprend par ailleurs le *topos* de l’amélioration (« by Improving what was writ Before / Invention Labours less, but Judgment, more ») ainsi que celui de l’accord empathique entre l’auteur et le traducteur : « Your Thoughts, your Words, your Styles, your Souls agree / No longer his Interpreter, but He »³⁸.

De même, les critères pour juger d’une bonne traduction diffèrent peu chez Roscommon des impératifs de « clarté », de « jugement » et d’« élégance » établis dans les années 1660 : « Immodest words admit of no defence / For want of decency is want of sense » ; « He only proves he understands a text / Whose exposition leaves it unperplex’d » ; « The genuine sense, intelligibly told, / Shows a translator both discreet and bold » ; « A skillfull ear in numbers should preside », etc. L’usage du « closed couplet » dans ces formulations quasi proverbiales de l’art de la traduction répond lui-même au principe d’unité du sens et du mètre développé, comme on a pu le noter précédemment, chez Waller et chez Denham. Ce qui distingue cependant le traité de Roscommon, c’est la place qu’il donne à Virgile comme censeur ultime et norme de toute traduction. On a pu voir en effet comment la « nouvelle manière de traduire Virgile » reposait chez Denham ou Waller sur une certaine lecture de la poétique virgilienne ; chez Roscommon, non seulement Virgile représente le

³⁷ Roscommon, *op. cit.*, p. 3.

³⁸ Roscommon, *op. cit.*, p. 5 et 7 respectivement.

modèle poétique par excellence, mais il se voit célébrer comme le « fondateur sacré » des règles de la traduction elle-même : « The Sacred founder of our Rules »³⁹.

Cette assimilation de l'art poétique à l'art de la traduction se retrouve sans conteste chez Dryden, qui félicite d'ailleurs Roscommon dans le poème liminaire de ce même *Essay* pour avoir su donner l'exemple des règles ainsi détaillées à travers ses propres traductions d'Horace et de Virgile :

His own example is a flame so bright
That he, who but arrives to copy well,
Unguided will advance, unknowing will excel.
Scarce his own Horace cou'd such Rules ordain ;
Or his own Virgil sing a nobler strain...⁴⁰

L'assimilation de la traduction à un art poétique peut d'ailleurs se lire dans l'usage que Dryden fait des préfaces de traduction tout au long des années 1690. Sa version des *Satires* de Juvénal et de Perse est ainsi précédée d'un long *Discours sur la Satire* où, au-delà de l'exposé annoncé sur les origines et les fonctions du genre antique, il commente longuement les modalités poétiques et esthétiques du genre épique. Il en vient même à proposer l'*Énéide* de Virgile, auprès des *Satires* d'Horace, comme modèle stylistique pour sa nouvelle traduction de Juvénal⁴¹. C'est dans la même veine qu'il ouvre l'épître dédicace de sa traduction de l'*Énéide* par un long exposé sur la poétique du genre épique : au-delà de la discussion sur les fonctions morales et politiques du genre, que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser, il faut noter ici que Dryden entremêle de manière inextricable son analyse de la stylistique virgilienne à la défense de ses propres stratégies de traduction. Ainsi, déclare-t-il, son choix de la traduction libre est motivé par les « beautés particulières » du poème virgilien. Selon lui, en effet, Virgile se distingue par son choix des termes les plus appropriés, qui le rend à la fois concis et élégant ; limité par les impératifs linguistiques de l'anglais moderne, Dryden décide ainsi de sacrifier la brièveté au profit de l'élégance virgilienne : « having before observ'd, that Virgil endeavours to be short, and at the same time Elegant, I pursue the Excellence, and

³⁹ Roscommon, *Essay on Translated Verse*, op. cit., p. 21.

⁴⁰ Dryden, « To the Earl of Roscommon », op. cit., sig. A^v.

⁴¹ On se souviendra en effet que Dryden présente la satire comme une modalité du genre épique. Voir ci-dessus, ch. 1, C.

forsake the Brevity »⁴². De même, les latinismes et autres emprunts qui, dit-il, pourraient lui être reprochés, se justifient en regard de la variété lexicale de l'original, autre « beauté » propre au modèle virgilien qui l'a obligé à recourir à de tels expédients⁴³. Ce lien indissociable entre traduction et art poétique se révèle par ailleurs dans la critique que Dryden formule envers le traducteur français Segrais. Il y déplore en effet le décalage entre l'excellence de la préface, dont on a vu que Dryden reprend en effet bien des éléments, et la faiblesse de la traduction elle-même : « Segrais, whose Preface is so wonderfully good, yet is wholly destitute of Elevation »⁴⁴.

Si la formulation de la traduction de Virgile comme une entreprise proprement poétique n'a en elle-même rien de vraiment nouveau – on pensera en particulier à Denham, qui soulignait la nécessité de traduire en poète –, il convient cependant de la replacer dans le contexte européen de la traduction des classiques antiques. En effet, lorsque Roscommon offre un traité de la traduction en vers, c'est en réponse explicite aux versions en prose qui fleurissent en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle, suite aux essais de Perrot d'Ablancourt et autres traducteurs de renom⁴⁵. De même, en soulignant la qualité proprement poétique de sa traduction de l'*Énéide*, Dryden revendique la supériorité de son œuvre sur les traductions françaises et italiennes du poème virgilien : « What I have said, though it has the face of arrogance, yet is intended for the honour of my Country ; and therefore I will boldly own, that this *English* Translation has more of *Virgil's* Spirit in it, than either the *French*, or the *Italian* »⁴⁶. Les enjeux nationaux de la retraduction des classiques éclairent ainsi la résurgence de la thématique de la *translatio* chez Roscommon comme chez Dryden, qui font de l'Angleterre l'aboutissement d'un mouvement européen de traduction de Virgile, mais aussi le lieu de perfection d'un néoclassicisme jusqu'alors impur.

⁴² Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 330.

⁴³ Dryden, *op. cit.*, p. 334.

⁴⁴ Dryden, *op. cit.*, p. 323.

⁴⁵ Sur l'importance des traductions en prose pour le développement du classicisme français, voir l'ouvrage de Zuber, *Les Belles infidèles*, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁶ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 325. Ces stratégies de récupération des précédents littéraires s'étendent bien au-delà du domaine de la traduction qui fait ici l'objet de notre étude. Voir par exemple Jennifer Brady, « Dryden and negotiations of literary succession and precession », *Literary Transmission and Authority : Dryden and Other Writers*, éd. Earl Miner et Jennifer Brady, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 27-54.

Un tel contexte invite ici à réinterpréter la thématique de l'amélioration qui marque le discours sur la retraduction de Virgile. En effet, l'évocation des différents modèles poétiques embrassés par Dryden afin d'atteindre l'idéal virgilien devient l'occasion d'élaborer des généalogies littéraires reliant plus ou moins directement le traducteur à sa source. Ainsi, concernant la diction épique virgilienne, Dryden note qu'il a suivi l'exemple de Spenser et de Milton : « *Spencer and Milton are the nearest in English to Virgil and Horace in the Latine : and I have endeavour'd to form my Stile by Imitating their Master* »⁴⁷. On notera la circularité de l'argument, où l'imitation des poètes épiques anglais s'efface devant l'imitation du modèle par excellence, et où la logique de la progression, de Spenser à Milton, puis à Dryden lui-même, s'associe à la thématique de la restauration des beautés de Virgile propre au discours sur la retraduction. On observe un phénomène similaire dans l'usage des précédents littéraires lorsque Dryden expose ses efforts pour rendre les subtilités de la métrique virgilienne. Il souligne en effet la contribution particulière des poètes anglais dans le développement de la métrique épique, invoquant l'autorité de Spenser, Chapman et Cowley : « I regard them now as the *Magna Charta of Heroick Poetry* : and am too much of an *English-Man* to lose what my Ancestors have gain'd for me »⁴⁸. Ailleurs, il rend hommage à Denham et Waller pour leurs recherches en matière de régularité et d'euphonie (« *sweetness* »), qui, selon lui, dépassent de loin les règles d'un Malherbe⁴⁹. Cependant, ici encore, l'imitation de Virgile lui-même l'emporte sur tous les précédents : « ...I have endeavour'd to follow the Example of my Master : and I am the first *Englishman*, perhaps, who made it a design to copy him in his Numbers, his choice of Words, and his placing them for the sweetness of the sound »⁵⁰. Dans les deux cas, la thématique de l'imitation permet d'établir la place de l'Angleterre, et en particulier celle de Dryden, dans le contexte de compétition culturelle qui marque de toute évidence la constitution d'un corpus des classiques antiques en traduction.

Ainsi, au moment même où la France se divise autour de la querelle des Anciens et des Modernes, la création des généalogies littéraires de la traduction semble ouvrir une

⁴⁷ Dryden, *op. cit.*, p. 326.

⁴⁸ Dryden, *op. cit.*, p. 331.

⁴⁹ Dryden, *op. cit.*, p. 321.

⁵⁰ Dryden, *op. cit.*, p. 319.

troisième voie, spécifiquement anglaise, où le respect pour les anciens s'accompagne d'une affirmation vigoureuse du génie de la poésie anglaise. C'est sur cette note triomphante que Roscommon clôt son *Essay*, lorsqu'il déclare que nulle autre muse que la britannique ne s'est approchée aussi près de la majesté romaine : « Which none knew better, and none come so near »⁵¹. Et Dryden de lui faire écho dans les derniers vers du poème liminaire :

Now let the few belov'd by *Jove*
 (...)
 On equal terms with ancient Wit ingage,
 Nor mighty *Homer* fear, nor sacred *Virgil's* page :
 Our *English* Palace opens wide in state ;
 And without stooping they may pass the Gate.⁵²

La récupération par Dryden des grands noms de la poésie épique anglaise s'inscrit ainsi dans une logique toute « augustéenne » de la restauration des splendeurs de Virgile. Cependant, si la création des généalogies épiques anglaises représente une stratégie de différenciation efficace envers le classicisme français, dont on a pu voir que l'influence en Angleterre est aussi forte que contestée, la thématique de la continuité ainsi exploitée est à approcher avec une certaine prudence. En effet, les traductions de l'*Énéide* contemporaines de celle de Dryden révèlent l'existence, dans les cercles littéraires anglais, d'une réflexion sur l'épopée plus complexe que Dryden ne le laisse entendre. À travers le cas du livre IV de l'*Énéide*, on examinera donc dans quelle mesure les choix poétiques de Dryden constituent une réponse aux débats sur les modalités de l'imitation virgilienne et sur son application au domaine de la traduction.

⁵¹ Roscommon, *op. cit.* p. 24.

⁵² Dryden, « To the Earl of Roscommon », *op. cit.*, sig. [A2]^f.

B. « Strength and Elevation are our Standard » : la retraduction de Virgile comme affirmation d'un néoclassicisme à l'anglaise

1. « Manly Sweetness » : la confirmation du « heroic couplet » comme mètre épique.

Lorsque Milton publie, en préface de son poème épique *Paradise Lost*, une notice expliquant son choix du « blank verse » comme mètre héroïque, il reprend une argumentation et une thématique qui rappelle celle des humanistes du XVI^e siècle⁵³. Il déclare en effet que la rime n'est que le reste d'une tradition barbare, alors que les qualités rythmiques et sonores du pentamètre non rimé se rapprochent du système métrique antique :

The Measure is English *Heroic Verse* without Rime, as that of *Homer* in Greek, and *Virgil* in Latin; Rhime being no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially, but the Invention of a barbarous Age, to set off wretched matter and lame Meeter...⁵⁴

C'est cette même association de la rime à un « âge barbare » que reprend Roscommon, lorsque, s'appropriant la thématique de la *translatio*, il présente le « blank verse » de Milton comme une véritable victoire sur le paganisme barbare, en même temps qu'une « restauration » de la splendeur antique :

Of many faults rhyme is perhaps the cause :
 (...)
 For that in Greece or Rome was never known,
 Till, by barbarian deluges o'erflown,
 Subdued, undone, they did at last obey
 And change their own for their invaders' way
 (...)
 But now that Phoebus and the sacred nine
 Whith all their beams on our blessed island shine,
 Why sould not we their ancient rites restore
 And be what Rome or Athens were ?
 Have we forgot how Raphael's num'rous prose
 Led our exalted souls through heavenly camps...⁵⁵

⁵³ On se souviendra comment Ascham avait décrit l'adoption de la rime comme une *translatio* perverse, qu'il s'agissait de contrer par l'imitation des modèles antiques. Ascham, *The Schoolemaster*, op. cit., passim, et ci-dessus, le partie, ch. 2, B.

⁵⁴ John Milton, « The Verse », *Paradise Lost*, éd. Barbara Lewalski, Oxford, Blackwell, 2007, p. 10.

⁵⁵ Roscommon fait ici allusion aux livres 5 à 8 de *Paradise Lost*, où Raphaël fait le récit de la création du monde et de la lutte entre les anges déchus et les troupes célestes. Le passage sur Milton est un ajout paraissant dans la seconde édition de l'*Essay* (Londres, 1685, p. 23-24).

C'est cette même association de la rime à une certaine dégénérescence du modèle antique que reprend le jeune poète Thomas Fletcher, lorsqu'il présente en 1692 ses « essais » de traduction de l'*Énéide* en « blank verse » :

Methinks blank Verse carries in it somewhat of the Majesty of Virgil; when Rhimes, even the most happy of them (after tedious pumping for them, and having good Expressions balk'd for want of them) do but emasculate Heroick Verse, and give it an unnatural Softness. In Songs, Pastorals, and the softer sorts of Poetry, Rhimes may perhaps be not unelegantly retain'd; but an Heroe drest up in them looks like Hercules with a Distaff.⁵⁶

Le débat autour de la supériorité du « blank verse » sur la rime s'étendra jusqu'à la fin des premières décennies du XVIII^e siècle⁵⁷. La position de Dryden en la matière se donne à lire de manière assez singulière dans ses préfaces de traductions. On notera qu'il avait rejeté la tradition du « blank verse » comme vers dramatique dès les années 1660, en lui préférant le « heroic couplet », selon lui plus approprié aux genres du théâtre ainsi qu'au génie même de la langue anglaise⁵⁸. Son choix se voit réaffirmé dans le domaine de la traduction de la poésie, lorsque, dans le poème liminaire de l'*Essay on Translated Verse*, par ailleurs tout à l'éloge de Roscommon, il répond au discours sur la « restauration » de la « majesté romaine » à travers le mètre non rimé par une véritable généalogie du « heroic couplet », dont Roscommon lui-même, dans un retournement ironique, est célébré comme le dernier champion. Certes, Dryden ouvre son poème dédicace en reprenant le lieu commun sur la corruption du mètre antique par les barbares ; le thème cède cependant rapidement le pas à une célébration de la « translatio » littéraire de la rime :

Nor stopt Translation here
(...)
But Italy, reviving from the trance
Of Vandal, Goth, and Monkish Ignorance
(...)
Made Rhyme an art (...)
Then Petrarch follow'd (...)
The French pursu'd their steps, and Brittain, last,
In Manly sweetness all the rest surpass'd.⁵⁹

⁵⁶ Fletcher, *op. cit.*, sig. [A6] *recto* et *verso*.

⁵⁷ Voir Sowerby, *op. cit.*, p. 139 sqq.

⁵⁸ Voir Sowerby, *ibid.*

⁵⁹ Dryden, « To the Earl of Roscommon », *op. cit.* (1684), sig. A, *recto* et *verso*.

Cette attitude singulière, où Dryden feint d'ignorer le débat sur le mètre épique tout en offrant une défense vigoureuse du « heroic couplet », est également la marque de l'épître dédicatoire de l'*Énéide*. En effet, Dryden désigne le pentamètre rimé en des termes qui nient toute dissension, et le présentent comme l'unique modèle métrique de l'épopée anglaise: « our Heroick verse »⁶⁰. Simultanément, à travers le discours sur l'amélioration de cette tradition anglaise toute factice, il présente une défense élaborée des ressources poétiques du « heroic couplet », tel qu'il se propose de le parfaire.

Dryden reprend en effet les arguments des défenseurs du « blank verse » en déplorant l'exiguïté du mètre et la contrainte de la rime, qui, combinés à la nature majoritairement consonantique de la langue anglaise, représentent un véritable défi pour le traducteur de Virgile – qu'il nomme d'ailleurs, de manière révélatrice, le « poète »⁶¹. Cependant, en exposant la manière dont il a pu résoudre ces difficultés, Dryden ne met pas seulement en valeur son propre talent de traducteur : il offre aussi une réponse point par point aux partisans du « blank verse ». À l'argument selon lequel la « rime » représente un mètre trop efféminé pour le récit des hauts faits épiques, il réplique par une critique détaillée des traducteurs français, chez qui la codification excessive de l'alexandrin résulte en un affaiblissement nuisible de la veine épique : « Let the French and Italians value their regularity : Strength and Elevation are our Standard. I said before, and I repeat it, that the affected purity of the French, has unsinew'd their Heroick Verse »⁶².

La traduction de l'*Énéide* publiée par Segrais en 1668, et que Dryden, on l'a vu, critique pour sa « faiblesse », présente en effet toutes les caractéristiques du mètre classique post-malherbien. Dans le passage retenu ici, on remarquera la pureté et la richesse de la rime,

⁶⁰ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 329.

⁶¹ Dryden, *op. cit.*, p. 319 : « The Poet must have a Magazine of Words, and have the Art to manage his few Vowels to the best advantage ». Dryden reprend le thème plus loin, avec l'association traditionnelle des monosyllabes et des consonnes aux origines germaniques, ou « barbares », de la langue anglaise : « For his peculiar Beauty lying in his choice of Words, I am excluded from it by the narrow compass of our Heroick Verse, unless I wou'd make use of Monosyllables only, and those clog'd with Consonants, which are the dead weight of our Mother-Tongue » (*op. cit.*, p. 329).

⁶² Dryden, *op. cit.*, p. 331.

ainsi que la régularité sans faille de la césure après le sixième pied :

Mais que du Roy des Dieux le tonnerre vangeur
De l'éternelle nuit perce les antres sombres,
Et me plonge vivante entre les pâles Ombres;
Que la terre plutôt s'entre'ouvre sous mes pas;
Que ma vertu combatte, & ne triomphe pas.
Que celui que j'aimay d'une amour si fidele,
Seul la conserve encor dans la nuit éternelle.⁶³

Chez Dryden, qui s'éloigne par ailleurs autant que son précédent français de la lettre de l'original, on observe en effet un maniement plus dynamique des effets métriques, où la régularité du « couplet » est variée par l'usage répété de la triple rime et des enjambements stratégiquement placés :

But first let yawning Earth a Passage rend ;
And let me through the dark Abyss descend :
First let avenging Jove, with flames from High,
Drive down this Body, to the neather Sky,
Condemn'd with Ghosts in endless Night to lye ;
Before I break the plighted Faith I gave ;
No ; he who had my Vows, shall ever have ;
For whom I lov'd on Earth, I worship in the Grave⁶⁴.

Bien que ce passage n'ait pas son égal chez Waller et Denham, qui traduisent tous deux la seconde moitié du livre IV, on peut sans aucun doute déceler ici leur influence. On notera d'abord la contraction de plusieurs vers virgiliens en un « couplet » bien trempé, au caractère presque proverbial, ainsi que l'usage du « turn », cette reprise avec variation d'un terme thématique central, mise en valeur par un parallélisme exact : « For whom I lov'd on

⁶³ Traduction de l'*Enéide* de Virgile Par M. de Segrais, Paris, 1668, p. 129-130. Le texte latin se lit comme suit :

Sed mihi uel tellus optem prius ima dehiscat,
uel Pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
pallentis umbras Erebi noctemque profundam,
ante, Pudor, quam te uiolo, aut tua iura resoluo.
Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit ; ille habeat secum seruetque sepulchro.
(Mais que la terre m'engloutisse en ses profondeurs,
ou que Jupiter tout-puissant, de sa foudre, me conduise
vers les ombres, les ombres pâles de l'Érèbe, et la nuit profonde,
ô pudeur, avant que je ne t'outrage ou que je faillisse à tes droits.
Celui qui le premier m'a unie à lui a emporté mes amours.
7u'il les garde avec lui et les conserve dans son tombeau) ». *Énéide*, IV, v. 20-25<.

⁶⁴ Dryden, « The Fourth Book of the *Aeneis* », *op. cit.*, p. 452-453.

Earth, I worship in the Grave ». L'usage de la rime masculine dans tout le passage rappelle aussi les qualités que Dryden déclare admirer chez celui qu'il appelle ailleurs « strong Denham »⁶⁵. Il semble bien que Dryden offre ainsi un modèle métrique tout sauf efféminé, y compris dans un passage où se voient évoqués les ravages de la passion chez la reine de Carthage. Il se pourrait d'ailleurs que Dryden, dont il a été largement démontré que ses méthodes de traduction impliquaient l'usage des nombreuses versions de l'*Énéide* alors en circulation⁶⁶, ait eu connaissance des essais de traduction de Fletcher, qui offrait en effet en 1692 une version en « blank verse » du même passage :

But may the yawning Earth first swallow me :
Or Thunder strike me to the Shades below,
Pale Shades of Erebus, and Night profound,
Ere I the Lawes of Chastity transgress :
No ; he who first my Vows and Heart engag'd ,
He bore away my Love to his cold Grave :
There let it lie buried with him for ever.⁶⁷

L'expression « the yawning Earth », qui se retrouve dans les deux traductions, est sans doute de l'ordre du lieu commun épique⁶⁸. Cependant, la seconde moitié du passage, en particulier l'apostrophe « No, he who had my Vows, etc. » semble bien empruntée à Fletcher, comme si Dryden, au lieu de produire la traduction en « blank verse » que le jeune traducteur appelait de ses vœux, lui répondait par une démonstration de la vigueur toute masculine (« Masculine Vigour »)⁶⁹ du « heroic couplet ».

Le second argument, et non le moindre, avancé par les défenseurs du « blank verse » concerne le manque de raffinement d'un système métrique réputé barbare. Si Dryden semble ici encore éluder la question de la supériorité du « heroic couplet » sur le pentamètre non rimé⁷⁰, on peut cependant lire sa lettre dédicace comme une réponse détaillée à cette

⁶⁵ Pour une analyse en profondeur du lien entre Dryden et Denham, voir Tanya Caldwell, « John Dryden and John Denham », *Texas Studies in Literature and Language*, 46.1 (2004), p. 49-72.

⁶⁶ Voir l'analyse détaillée de Proudfoot, *Dryden's Aeneid and Its XVIIIth Century Predecessors*, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁷ Thomas Fletcher, *Poems*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁶⁸ On la retrouve par exemple dans les traductions de Sandys (*Ovid's Metamorphoses*, Londres, 1628, p. 365, ou *A Paraphrase upon the Divine Poems*, Londres, 1638, rééd. 1676, p. 37 et p. 129).

⁶⁹ « The French have set up Purity for the Standard of their Language ; and a Masculine Vigour is that of ours ». Dryden, *op. cit.*, p. 322.

⁷⁰ « I will not make a digression here, though I am strangely tempted to it ; but I will only say, that he who can write well in Rhime, may write better in Blank Verse » (*op. cit.*, p. 324). Dryden fait d'ailleurs allusion à Milton

objection. À nouveau, c'est en recourant à la thématique de l'imitation que Dryden évoque les règles de prosodie qu'il a pu élaborer afin de rendre les jeux rythmiques et les sonorités complexes de son modèle virgilien : « I am the first *Englishman*, perhaps, who made it his design to copy him in his Numbers, etc. »⁷¹. Le discours sur l'innovation et l'amélioration sert ici de toute évidence la défense du « heroic couplet » : en effet, la mention des « Numbers », et plus loin celle des « quantités », appartiennent habituellement au discours en faveur du « blank verse », dont les qualités rythmiques sont alors vantées comme un digne équivalent de la métrique quantitative antique⁷². D'ailleurs, après un long développement sur les « secrets » de l'usage de la césure et sur l'alternance des cadences masculines et féminines visant sans aucun doute à démontrer la complexité de son maniement de la « rime », Dryden semble clore le débat en citant côte à côte Milton et Spenser comme les héritiers anglais de la prosodie virgilienne (« the harmony of his Numbers »)⁷³, et en réduisant la question tout entière à celle du « génie » du poète : « if I shou'd instruct some of [my Fellow-Poets] to make well-running Verses, they want Genius to give them strength as well as sweetness »⁷⁴.

Les remarques de Dryden sur le « heroic couplet » et l'usage qu'il en fait dans sa traduction peuvent donc bien se lire, à la lumière du débat ambiant sur les modèles métriques épiques, comme une défense plus ou moins voilée des règles prosodiques héritées de Denham et de Waller. Si Dryden se met ainsi en scène comme le dernier scion d'une tradition poétique qu'il porte ainsi à sa perfection, on ne peut manquer de souligner le processus de récupération de modèles poétiques pourtant discordants dans sa généalogie du mètre héroïque anglais. C'est une même stratégie de lecture *a posteriori* de l'histoire poétique anglaise que l'on observe dans le discours développé par Dryden sur la question du style épique virgilien.

en notant que le traducteur italien de l'*Énéide* Annibale Caro s'est « libéré des liens modernes de la rime » : « freed himself from the shackles of modern Rhime » (*ibid.*). Milton écrivait en effet à propos de *Paradise Lost* : « it rather is to be esteem'd an example set, the first in English, of ancient liberty recover'd to heroic Poem from the troublesom and modern bondage of Rimeing » (*Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 10).

⁷¹ Dryden, *op. cit.*, p. 319.

⁷² Roscommon nomme par exemple le récit de Raphaël dans *Paradise Lost*, « num'rous prose ».

⁷³ Dryden, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁴ Dryden, *op. cit.*, p. 321.

2. Hyperbole héroïque ou sobriété classique? La question du sublime épique.

La parution de *Paradise Lost* en 1667 ne représente pas seulement une remise en cause du modèle métrique alors associé au genre épique : le poème provoque aussi de vifs débats sur la question de la diction héroïque. En effet, la poétique du sublime déployée dans l'épopée biblique miltonienne s'éloigne quelque peu des idéaux de mesure et d'équilibre qu'on voit théorisés par Waller, entre autres, dans les années 1650 et 1660. Dryden, qui s'était fait lui-même reprocher à plusieurs reprises son goût pour les métaphores hardies et les effets de contraste saisissants, prend la défense de Milton en 1677 dans son *Apology for Heroique Poetry and Poetic License*⁷⁵. Le traité, publié en préface de l'opéra *The State of Innocence and Fall of Man*, directement inspiré de *Paradise Lost*, se veut une défense d'un langage sublime propre au mode épique, et dont Milton représente pour Dryden un exemple remarquable. Ici encore, Dryden recourt à un usage stratégique des précédents poétiques en reliant Milton, et lui-même, à une tradition littéraire remontant à Virgil et Horace : «*Virgil and Horace, the severest Writers of the severest age, have made frequent use of the hardest Metaphors, and of the strongest Hyperboles ; And in his case the best Authority is the best Argument* »⁷⁶.

L'élaboration d'une poétique de l'hyperbole est intimement associée à la réception, tout au long du XVIIe siècle, des écrits sur le sublime attribués à Longin. Le traité, dont on a eu l'occasion de souligner l'influence sur les humanistes italiens du XVIe siècle à propos de la question de l'émulation des auteurs imités⁷⁷, connaît un regain d'intérêt en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Comme Line Cottagnies a pu le souligner dans *l'Éclipse du Regard*, c'est en effet du pseudo-Longin que se réclament les poètes caroléens, dont Cowley, pour développer une poétique de l'éblouissement, où les contrastes abrupts et les

⁷⁵ Dryden, *An Apology for Heroique Poetry and Poetic Licence, Works, op. cit.*, vol. 12, p. 79 sqq.

⁷⁶ Dryden, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁷ Voir ci-dessus, Iere partie, ch.1, A., 2.

métaphores inattendues ont pour effet de « ravir » le lecteur et provoquer son admiration⁷⁸. L'intérêt pour pseudo-Longin est relancé dans les années 1670 : en 1674 en effet, Boileau publie, en même temps que son *Art Poétique* dont nous avons eu l'occasion de souligner l'influence sur Dryden, une traduction du traité *Sur le Sublime*, qui reçoit un accueil des plus enthousiastes en Angleterre⁷⁹. La même année, Thomas Rymer produit une traduction des *Réflexions sur la Poétique d'Aris* tote par le critique français René Rapin, où se voit développée une conception du sublime alliant la pureté et l'élégance à une hardiesse héroïque bien pensée⁸⁰. C'est à ce discours sur le sublime auquel Dryden fait sans doute allusion 1677, lorsque, présentant d'une part Cowley comme l'héritier anglais des grands poètes antiques⁸¹, et se réclamant d'autre part de Boileau et de Rapin⁸², Dryden renvoie son lecteur au pseudo-Longin pour justifier l'usage de la métaphore héroïque (« imaging »):

Imaging is in itself the very height and life of Poetry. It is, as Longinus describes it, a discourse, which, by a kind of enthusiasm, or extraordinary emotion, makes it seem to us that we behold those things which the poet paints, so as to be pleased with them, and to admire them.⁸³

C'est en recourant aussi à l'analogie picturale propre à Longin qu'il se prononce sur l'usage des hyperboles: « to be us'd judiciously, and plac'd in Poetry, as heightnings and shadows are in Painting, to make the Figure bolder, and cause it to stand off to sight »⁸⁴.

Le recours au discours sur le sublime est tout aussi remarquable dans la dédicace de l'*Énéide*. Si Dryden revient sur son éloge de Cowley, il n'en souligne pas moins la nécessité de reproduire, dans la traduction, une poétique virgilienne qu'il analyse précisément selon les

⁷⁸ L. Cottagnies, *L'Éclipse du Regard*, *op. cit.*, p. 88-107.

⁷⁹ Voir par exemple Alexander Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England, 1650-1830*, New York, Lennox Hill, 1970, p. 361 sqq, et Van Doren, *John Dryden : A Study of his Poetry*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 2007 (1946), p. 117 sqq.

⁸⁰ René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, Paris, 1674, p. 83-85 et Thomas Rymer, *Reflexions on Aristotles Treatise of Poesie... by R. Rapin*, Londres, 1674, p. 50 sqq.

⁸¹ Dryden, *op. cit.*, p. 94.

⁸² Dryden les cite en effet comme les « meilleurs critiques », *op. cit.*, p. 89.

⁸³ Dryden, *op. cit.*, p. 94. Dryden cite ici le chapitre XIII du traité *Sur le Sublime* : « Ces images, que d'autres appellent peintures ou fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence et de la force au discours. Ce mot d'image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit ; mais il se prend encore, dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait lorsque, par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'ame, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent ». Traduction de Boileau, *op. cit.*, p. 363.

⁸⁴ Dryden, *op. cit.*, p. 91.

catégories du sublime épique. C'est en référence à ce modèle qu'il justifie par exemple le recours aux « machines », c'est-à-dire aux interventions des dieux, dans le poème virgilien, et par extension, dans un parallèle des plus révélateurs, chez Milton lui-même : « Nothing can be more Beautiful, or more Poetical than this description of the three *Dirae*, or the setting of the Balance, which our Milton has borrow'd from him... »⁸⁵. De même, la « beauté particulière » que Dryden attribue à la « diction » virgilienne est évoquée dans les termes mêmes du sublime longinien : « as I have said in a former Dissertation, the words are in Poetry, what the Colours are in Painting ». À nouveau, Milton est cité parmi les poètes anglais qui se rapprochent le plus de l'art virgilien du « choix des mots ».

La création de cette tradition littéraire du sublime épique anglais qui relie ainsi Dryden à Virgile, en passant par Milton, est une fois de plus renforcée par la mise à distance des traductions françaises de l'*Énéide*. On a vu en effet comment le traducteur reprochait à l'alexandrin classique d'avoir débilité (« unsinew'd ») le mètre héroïque ; de même, il attribue la faiblesse des versions françaises du poème virgilien à la pusillanimité des traducteurs incapables de manier l'hyperbole héroïque : « The Language of an Epick Poem is almost entirely figurative : Yet they are so fearful of a Metaphor, that no Example in Virgil can encourage them to be bold with safety »⁸⁶. Mais au-delà de la critique des précédents français, la construction d'une école anglaise du sublime épique se donne à lire dans la traduction elle-même. En effet, non seulement Dryden se réclame de Milton, mais il intègre de nombreux passages de *Paradise Lost* au sein de sa traduction. C'est ainsi que l'évocation de la « faute » de Didon rappelle très certainement celle d'une autre Chute :

Then first the trembling Earth the signal gave ;
Hell from below, and Juno from above,
And howling Nymphs, were conscious to their Love.
From this ill Omend Hour, in Time arose
Debate and Death, and all succeeding woes.⁸⁷

⁸⁵ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 316.

⁸⁶ Dryden, *op. cit.*, p. 331. Dryden fait ici écho aux *Remarques* de Rapin, ou à leur traduction par Rymer : « Of late some have fallen into another extremity, □by a too scrupulous care of purity of language: □they have begun to take from Poesie all its nerves, □and all its majesty, by a too timorous reservedness, □and false modesty ». Rymer, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁷ Dryden, *op. cit.*, p. 460, v. 243-246. Les éditeurs du *California Dryden* notent que l'on peut entendre ici des échos du livre IX, où est relatée la chute d'Adam : la terre y tremble, et le couple originel fait la première

C'est sans aucun doute cette recherche du sublime qui motive par ailleurs nombre des ajouts et modifications apportées par Dryden au texte latin. Il est fréquent en effet de voir souligner la dimension picturale de la traduction de Dryden, qui renforce les effets visuels, et excelle dans les passages où Virgile se livre à l'ekphrasis⁸⁸. Or, on l'a vu, la dimension visuelle représente pour Dryden un aspect central du sublime : « ...makes it seem to us that we behold those things which the poet paints, so as to be pleased with them, and to admire them »⁸⁹. Un exemple caractéristique peut en être observé dans la description de *Fama* qui suit immédiatement l'union des héros virgiliens :

monstrum horrendum, ingens, cui, quot sunt corpore plumae
tot uigiles oculi subter, mirabile dictu,
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit aures.
Nocte uolat caeli medio terraeque per umbram,
stridens, nec dulci declinat lumina somno ;

((...)) monstre horrible,
gigantesque ; aussi nombreuses sont les plumes sur son corps,
autant sont sous ces plumes ses yeux vigilants (étonnant à dire !),
autant aussi ses langues, ses bouches sonores, ses oreilles dressées.
La nuit, elle vole entre le ciel et la terre, sifflant dans l'ombre
et elle ne ferme point les yeux pour se livrer au doux sommeil)⁹⁰

Chez Dryden:

A monstrous Fantom, horrible and vast ;
As many Plumes as raise her lofty flight,
So many piercing Eyes inlarge her sight :
Millions of opening Mouths to Fame belong ;
And ev'ry Mouth is furnish'd with a Tongue :
And round with listning Ears the flying Plague is hung.
She fills the peaceful Universe with Cries ;
No Slumbers ever close her wakeful Eyes.⁹¹

On remarquera ici l'usage de l'hyperbole, « millions of opening Mouths », soulignée par l'allitération et la reprise du terme « mouth » au tournant du « heroic couplet ». Dryden

expérience de la discorde (« Debate ») (*Works, op. cit.*, vol VI, « The Commentary », p. 1004, note sur les vers 241-246). On y retrouve aussi la trace de l'ouverture célèbre du poème, « Of Man's first Disobedience, and the Fruit / Of that forbidden Tree, whose Mortal Taste / Brought Death into the World, and all our Woe... ». *Paradise Lost*, I, v. 1-3 (*op. cit.*, p. 11).

⁸⁸ Voir par exemple Sowerby, *op. cit.*, p. 122 ou Reuben Brower, *Mirror on Mirror : Translation, Imitation, Parody*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1974, p. 37 sqq.

⁸⁹ Dryden, *Apology for Heroic Poetry, op. cit.*, p. 94.

⁹⁰ *Énéide* IV, v. 180-185.

⁹¹ Dryden, « The Fourth Book of the *Aeneis* », *op. cit.*, p. 460, v. 260-267.

accentue aussi le langage « figuratif » épique, en élaborant l'évocation des plumes et des yeux du monstre de la Renommée par l'ajout des verbes « raise » et « inlarge », dans un effet d'augmentation thématique autant que linguistique de l'original. On peut enfin attribuer à cette esthétique d'ombres et de lumières (« heightnings and shadows ») que Dryden associe au sublime épique les contrastes et antiphrases qui marquent l'évocation du monstre : l'« ombre nocture » (« nocte... per umbram ») virgilienne devient « peaceful Universe », l'ajout étant sans aucun doute destiné à s'opposer à « Cries », et l'adjectif « wakeful », aussi de l'invention de Dryden, offre un contraste saisissant avec le nom « Slumbers », les deux termes étant d'ailleurs accentués par la métrique.

Cette association de la traduction libre à l'élaboration d'une poétique du sublime ne représente cependant pas une pratique unanime chez les traducteurs de l'*Énéide*. On citera ici les remarques acerbes publiées par Charles Milbourne dans ses *Notes on Dryden's Virgil* publiées dès 1698, où il dénonce les pratiques selon lui erratiques auxquelles se livre Dryden. Ainsi, dans son commentaire linéaire de la dédicace de l'*Énéide*, il tourne en ridicule les références à Denham et Cowley auxquelles recourt Dryden pour la défense de son choix de la traduction libre :

*I say nothing of Sir John Denham, Mr. Waller, and Mr. Cowley, 'tis the utmost of my ambition to be thought their Equal. Thus the poor Frog would swell himself into an Ox ; had any of them, especially Mr. Cowley, undertaken this work, we had had Virgils sence and air running thro the whole, and the Work would have been known by every Reader, without the Advertisement of the Running Title, where now we have false Criticism, mistaken Sense, intolerable Omissions, absurd Accretions; and indeed any thing rather than Virgil.*⁹²

Quelques années avant la parution du *Virgile* de Dryden, Lewkenor s'était aussi prononcé contre l'usage de la « paraphrase », et sa version du même passage reflète en effet une approche plus sobre de la traduction :

A horrid Monster 'and huge ; you may descry
Under each Feather which she has, an Eye.
As many Mouths she has, as many Ears,
As many Tongues to tell the things she hears.
By night she flies shrill through the Air, below

⁹² Luke Milbourne, *Notes on Dryden's Virgil in a letter to a friend : with a n essay on the same po et*, Londres, 1698, p. 28-29, en italiques dans le texte.

As swiftly does, and always tatling, go.
Sleeps not at all...⁹³

Plus importante est sans doute la traduction de Lauderdale, composée au début des années 1690, et qui représente une des seules sources explicitement reconnues par Dryden pour sa composition de l'*Énéide*. En 1709, les éditeurs de la traduction de Lauderdale renvoient d'ailleurs leurs lecteurs à la Dédicace de l'*Énéide*, où ce dernier exprime sa dette envers le poète. Cependant, bien que les auteurs de la préface déclarent ne vouloir en aucun cas s'opposer à l'auteur du *Virgile* de 1697⁹⁴, les qualités qu'ils soulignent chez Lauderdale révèlent une approche bien différente de celle que l'on a pu rencontrer chez Dryden. Tout d'abord, la traduction de Lauderdale est présentée comme plus fidèlement sobre, contrairement à la tendance générale à la « paraphrase » :

Our Translator has not taken the Liberty, or very rarely, to Paraphrase upon his Author, a Vice too much in Use at this Day ; but has endeavour'd to give you his genuine Sense and Meaning in as few Words, and as easie a turn of Language, as the Majesty of Virgil's Style, and the Interpretation of the Original, would permit.⁹⁵

Si la volonté de rendre la « majesté » du style de Virgile semble faire écho au programme littéraire que se donne Dryden dans sa propre version de l'*Énéide*, il faut noter que Lauderdale – ou du moins, les préfaciers de sa traduction – en font une interprétation toute différente. En effet, le style épique virgilien est identifié à une certaine rudesse martiale, en des termes qui rappellent par exemple les remarques de Thomas Fletcher sur la nécessité d'un mètre « masculin » : « [our Translator] thought a Rougher and Manlier Stile wou'd be more agreeable to a Heroick Poem, and a more suitable Imitation of Virgil »⁹⁶.

La traduction rend justice aux principes identifiés dans la préface. Pour reprendre l'exemple de l'évocation de la Renommée, la version de Lauderdale en est de loin la plus brève : là où Dryden employait huit vers pour rendre les cinq hexamètres virgiliens, Lauderdale en offre quatre :

The horrid Monster's studded o'er with Eyes ;
All Voice, all Tongue, with most attentive Ears,

⁹³ Lewkenor, *Metellus Dialogues*, op. cit., p. 97.

⁹⁴ « I twas not undertaken with any Design to oppose or thwart Mr Dryden's ». *The Works of Virgil, Translated into English verse by (...) Lauderdale*, op. cit., « The Preface », sig. [A3]^v.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Op. cit.*, sig. [A3]^v et [A4]^r.

By Night her self upon her Wings she bears,
Through middle Air : Sleep never shuts her Eyes...⁹⁷

La promesse d'une traduction littérale est aussi tenue. Lauderdale se tient en effet au plus près du texte latin. Les effets d'enjambement sont reproduits, parfois à rebours même des principes du « closed couplet » : « nocte volat (...) per umbram / stridens » est ainsi rendu par « upon her Wings she bears, / Through middle Air », avec un enjambement à la charnière de deux « couplets ». Si l'on observe un ornement dans la traduction du datif de possession « cui quot sunt corpore plumae » par le participe passé « studded », les effets d'amplification virgiliens semblent au contraire simplifiés. La triple relative « cui quot... tot... tot » est ainsi remplacée par la double apposition « all Voice, all Tongue ». De même, la mention des cris stridents du monstre (« stridens ») est absorbée dans « all Voice », et la mention virgilienne du « doux sommeil » est ramenée à un plus sobre « Sleep ».

Ces principes de traduction, contraires à l'usage de l'amplification caractéristique de Dryden, illustrent bien une lecture toute différente de la « majesté » de Virgile. Dryden fait allusion à cette approche divergente du style épique lorsqu'il souligne la brièveté du langage virgilien, ou « retrenchment of his style » ; cependant, il en donne une interprétation purement linguistique :

He studies brevity more than any other Poet, but he had the advantage of a Language wherein much may be comprehended in a little space (...) This inconvenience is common to all Modern Tongues, and this alone constrains us to employ more words than the Ancients needed. But having before observ'd, that Virgil endeavours to be short, and at the same time Elegant, I pursue the Excellence, and forsake the Brevity.⁹⁸

En attribuant la sobriété de la langue virgilienne à une propriété linguistique impossible à reproduire, Dryden fait ainsi résider l'« excellence » du style virgilien dans la seule « élégance ».

Ces divergences dans l'évaluation des « beautés » virgiliennes, et partant, dans les modalités de son imitation, invitent alors à s'interroger sur la déclaration toute explicite que fait Dryden de sa dette envers Lauderdale. On peut supposer que Dryden craignait les

⁹⁷ Lauderdale, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁸ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 330.

accusations de plagiat : il a en effet été démontré que le traducteur avait emprunté de nombreux termes et tournures à cette version de l'*Énéide*⁹⁹. Une telle hypothèse semble soutenue par le fait que Dryden déclare avoir en sa possession une autorisation écrite, de la main de Lauderdale, lui permettant de consulter son œuvre pour l'élaboration de sa propre traduction. Cependant, les termes dans lesquels Dryden évoque cette version et l'usage qu'il en a fait nous semblent ici assez révélateurs : alors que Dryden insiste, tout au long de sa préface, sur le programme poétique et esthétique qu'il attribue à sa traduction comme imitation des « beautés » de Virgile, la version de Lauderdale est identifiée à la seule question de l'interprétation du texte : « having his Manuscript in my hands, I consulted it as often as I doubted my Author's sense. For no Man understood Virgil better than that Learned Noble Man »¹⁰⁰. Comme souvent, les éloges de Dryden sont ici à double tranchant : en soulignant la « science » et l'érudition de Lauderdale, Dryden distingue une fois de plus son œuvre des traductions savantes, et se réserve la palme pour avoir su « copier... la magnificence » de la poésie virgilienne.

Si l'imitation du style virgilien représente donc pour tous les traducteurs ici rencontrés l'objet central de la traduction, il est clair que les modalités de la « copie » ne font pas l'unanimité. Le discours sur la restauration des splendeurs de Virgile se comprend donc bien chez Dryden comme une réponse aux débats majeurs de l'époque autour du style héroïque : on assiste ainsi à une confirmation du « heroic couplet » comme mètre épique, ainsi qu'à la défense d'une langue poétique définie selon les catégories du sublime attribuées à Longin. Par l'exploitation du discours « augustéen » sur la « translatio » littéraire et sur l'amélioration graduelle des modèles stylistiques et métriques modernes, Dryden permet aussi de distinguer une esthétique néoclassique spécifiquement anglaise, où le raffinement hérité des Italiens et des Français se voit vivifié par une « énergie » toute saxonne¹⁰¹.

⁹⁹ Voir entre autres Proudfoot, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰⁰ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 336-337.

¹⁰¹ « Our Comprehensive, English Energy ». Roscommon, *op. cit.*, p. 4.

Le succès de la traduction de Dryden, et le fait que, malgré ses détracteurs, cette dernière ait réussi à s'imposer comme l'expression par excellence de l'« idéal néoclassique », semble donc bien du au développement des recherches stylistiques et métriques menées par ses antécédents célèbres¹⁰². Cependant, on attribuera aussi la caractérisation du *Virgile* de Dryden comme l'aboutissement du néoclassicisme anglais à une stratégie de récupération systématique de la renommée littéraire de Spenser, Chapman, Denham, Waller ou encore Milton, pour la création d'une tradition poétique anglaise mythique plus ou moins directement héritée de Virgile.

On notera ici le lien étroit établi par Dryden entre l'esthétique néoclassique ainsi définie et la pratique de la traduction libre. Comme on a pu le voir, cette dernière est liée à un impératif poétique, puisque, selon Dryden, les contraintes de la métrique héroïque autant que celles du style épique réclament la « latitude » qu'il préconise par ailleurs¹⁰³. Plus encore, Dryden formule un argument proprement esthétique en faveur de la traduction libre, qui, dit-il, peut seule offrir au lecteur avisé une image adéquate des « beautés » virgiliennes. Cette approche esthétique de la traduction sous-tend d'ailleurs tout le texte de la dédicace, comme en témoigne en effet l'évocation récurrente de l'original en terme de « beauté », ainsi que l'analogie fréquente avec la peinture que nous avons eu l'occasion de souligner. Il faut donc se demander ici dans quelle mesure le discours sur l'« imitation » de Virgile peut se lire, au-delà de la question du style, comme la formulation d'une théorie esthétique de la traduction littéraire.

¹⁰² On rejoint donc ici, du moins partiellement, l'analyse de Sowerby, qui se livre à une analyse comparative détaillée entre Denham, Waller et Dryden.

¹⁰³ Dryden, *Ovid's Epistles*, *op. cit.*, p. 117.

C. *Ut pictura...* : Dryden et la traduction comme *mimesis* artistique

1. « Some small resemblance of [Virgil] » : la traduction comme un art du portrait

L'analogie entre l'art de la traduction et la peinture ne représente pas à proprement dire une nouveauté chez Dryden : on l'a rencontrée par exemple chez Cowley, qui la tenait lui-même de Quintilien¹⁰⁴. Roscommon y recourt aussi dans son *Essay of Translated Verse*, et, comme le note T.R. Steiner, à peu près tous les traducteurs littéraires du XVIIIe siècle feront usage de cette comparaison¹⁰⁵.

S'il s'agit donc sans doute d'un lieu commun de la traduction, on ne peut cependant ignorer l'usage singulier qu'en fait Dryden tout au long de sa carrière de traducteur¹⁰⁶. En effet, l'analogie entre la traduction et l'art du portrait apparaît dans quasiment toutes les préfaces de ses versions anglaises des classiques antiques. Il note par exemple en 1680 dans la dédicace des *Ovid's Epistles*, en critiquant les traducteurs qui croient bon de « corriger » (« retrench ») l'exubérance ovidienne :

If the Fancy of Ovid be luxuriant, 'tis his Character to be so, and if I retrench it, he is no longer Ovid (...) a Translator has no such Right ; when a Painter copies from the life, I suppose he has no privilege to alter Features, and Lineaments, under pretence that his Picture will look better.¹⁰⁷

Cinq ans plus tard, il développe l'analogie pour en faire une véritable définition de l'art de la traduction :

For, after all, a Translator is to make his Author appear as charming as possibly he can, provided he maintains his Character, and makes him not unlike himself. Translation is a kind of Drawing after the Life ; where every one will acknowledge there is a double sort of likeness, a good one and a bad. 'Tis one thing to draw the Out-lines true, the Features like, the Proportions exact, the Colouring itself perhaps

¹⁰⁴ Voir ci-dessus, IIe partie, ch. 1, B.

¹⁰⁵ T. R. Steiner, *op. cit.*, p. 36. Voir aussi David Hopkins, « Dryden and his Contemporaries », *The Oxford History of Literary Translation in English*, *op. cit.*, vol. 3, p. 55-66.

¹⁰⁶ Luke Milbourne fait sans aucun doute à l'usage répété de l'analogie chez Dryden lorsqu'il note précisément, à propos même du *Virgile* de 1697 : « *Virgil* is indeed the most absolute of *Prophane Poets* : but if He had not a better Picture drawn of Him than this done by Mr *Dryden*, he'd soon lose his Reputation ». Milbourne, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁷ Dryden, *Ovid's Epistles*, *op. cit.*, p. 119.

tolerable, and another thing to make all these graceful, by the posture, the shadowings, and chiefly by the Spirit which animates the whole.¹⁰⁸

Il conclut ainsi son introduction aux traductions de Virgile publiées dans *Sylvae* : « I have made a faint resemblance of him [Virgil] ». L'image est enfin reprise dans la dédicace de l'*Énéide*, où Dryden déclare aussi s'être efforcé d'offrir un « portrait » de Virgile :

What they call'd his Picture, had been drawn at length, so many times, by the Daubers of almost all Nations, and still so unlike him, that I snatch'd up the Pencil with disdain ; being satisfied before hand, that I cou'd make some small resemblance of him, though I must be content with a worse likeness...¹⁰⁹

Comme on a pu le noter précédemment, la thématique de la ressemblance correspond sans aucun doute au discours sur l'amélioration des traductions. On remarquera par ailleurs qu'elle s'articule selon les grandes lignes de la célèbre division tripartite formulée par Dryden entre la traduction trop exacte, la traduction « libertine » qui s'approprie l'original au risque d'y faire le plus grand tort¹¹⁰, et le juste milieu, que Dryden se propose de suivre : « I thought fit to steer betwix't the two Extreame, of Paraphrase, and literal Translation »¹¹¹. En effet, la distinction entre « ressemblance » et « likeness » ici établie recoupe sans aucun doute la séparation entre la traduction savante, qui peine à force d'exactitude « 'Tis one thing to draw the Out-lines true, the Features like, the Proportions exact, etc. », et celle qui, sans nécessairement rendre tous les détails de l'original (« a worse likeness »), en capture l'« esprit » et la personnalité (« Character »). En ce qui concerne la distinction entre la traduction libre et l'appropriation abusive de l'auteur original, l'analogie permet aussi à Dryden de définir les limites de la liberté du traducteur, qui doit s'en tenir aux traits littéraires propres à son auteur, sans en entamer l'originalité.

Si la comparaison avec l'art du portrait complète et illustre donc les catégories de la traduction formulées par Dryden, elle révèle en outre, au-delà du lieu commun sur la recherche d'un juste milieu, une approche bien particulière de la traduction littéraire. En effet,

¹⁰⁸ Dryden, *Sylvae*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁹ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 339.

¹¹⁰ « Imitation of an author is the most advantageous way for a Translator to shew himself, but the greatest wrong which can be done to the Memory and Reputation of the Dead », *Ovid's Epistles*, *op. cit.*, p. 117.

¹¹¹ Dryden, *Dedication*, *op. cit.*, p. 330. On notera que Dryden nomme ici « paraphrase » ce qu'il avait désigné comme « imitation » dans sa préface aux *Épîtres* d'Ovide, où « paraphrase » évoquait au contraire la voie médiane. Mais nous avons déjà souligné le fait que Dryden ne se tient pas à sa propre terminologie.

le discours traditionnel sur le juste rapport au texte original, tel qu'on le trouve chez Lawrence Humphrey au XVI^e siècle, ou, au XVII^e siècle, chez Milbourne et autres critiques de la « paraphrase », concerne avant tout la signification du texte virgilien. Or chez Dryden, la définition du « caractère » de l'auteur traduit va bien au-delà de la question du sens : « Nor must we understand the Language only of the Poet, but his particular turns of Thoughts, and of Expression, which are the Characters that distinguish, and as it were individuate him from all other writers »¹¹².

Dryden se réclame ici sans aucun doute de l'héritage de Chapman et de Denham, qui préconisaient une approche proprement poétique de la traduction littéraire où les questions linguistiques s'effacent au profit d'une identification avec l'esprit du poète : Dryden recommande en effet de « conformer son génie » à celui de l'auteur qu'on traduit¹¹³. Cependant, l'allusion aux précédents s'accompagne ici encore d'une certaine réorientation du discours. Un exemple révélateur en est la reprise du terme de « Spirit ». L'évocation de l'« esprit » de l'auteur renvoie de toute évidence à Denham et sa « nouvelle manière de traduire » Virgile¹¹⁴. Or, comme on a eu l'occasion de le noter, le discours sur l'« esprit du texte » permettait à Denham de mettre en valeur les significations nouvelles dont le poème virgilien était alors investi. On a pu montrer par ailleurs que Dryden exploite volontiers ce modèle herméneutique, en faisant de sa propre traduction un lieu d'appropriation et de mise en scène des interprétations modernes de l'*Énéide*. Cependant, dans le contexte présent, la mention de l'« esprit » de l'auteur ne renvoie de toute évidence pas à la question de la signification du texte, mais bien à son « caractère » littéraire propre¹¹⁵ : l'objet de la traduction littéraire est ici avant tout esthétique.

C'est bien cette notion de « Character » qui sous-tend de fait la dédicace de l'*Énéide*, lorsque Dryden, pour défendre sa traduction, renvoie son lecteur aux « beautés » de Virgile : « his peculiar Beauty lying in his choice of Words » ; « all his Graces the most Eminent of

¹¹² Dryden, *Ovid's Epistles*, op. cit., p. 118.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Voir ci-dessus, IIe partie, ch. 1 et 2.

¹¹⁵ On notera que Dryden évoque les « ombres » (« shadowings ») du tableau, image qu'il utilise aussi, on l'a vu, pour désigner le sublime virgilien.

which, are in the Beauty of his Words : And those Words, I must add, are always Figurative»¹¹⁶. On a vu comment l'identification de Virgile à la « beauté », ou « magnificence » de la langue épique contribue chez Dryden à l'affirmation d'une stylistique du poème héroïque où la métaphore et l'amplification thématique ont une place de choix. Cependant, comme l'a noté Jean Hagstrum dans son étude pionnière sur l'esthétique néoclassique *The Sister Arts*, le débat sur l'« ornement » poétique dont Dryden se fait ici le défenseur dépasse largement la question de l'imitation stylistique¹¹⁷. Selon lui en effet, la mise en valeur d'un langage littéraire « figuratif » est à rapprocher du développement, chez Dryden en particulier, d'une conception proprement esthétique de la littérature selon le modèle antique de la *mimesis*, dont les arts picturaux servent de modèle. C'est cette même orientation que note T.R. Steiner, qui souligne comment Dryden interrompt son travail sur l'*Énéide* en 1695 pour traduire le traité *De Arte Graphica* du théoricien français Du Fresnoy, dont la préface de Dryden représente la première théorisation formelle du « parallèle entre la poésie et la peinture » qui marque si profondément l'Angleterre néoclassique¹¹⁸. Il faut donc ici se demander dans quelle mesure l'analogie avec la peinture, dont on a vu qu'elle nourrit la réflexion de Dryden sur la traduction littéraire, renvoie de fait à une conception de la traduction comme *mimesis* artistique, sur le modèle des « sister arts ».

2. « An Idea of Perfection » : la traduction comme expérience esthétique.

Si les ouvrages pionniers de William Frost et de Judith Sloman ont permis depuis longtemps d'identifier la « poétique de la traduction » à l'œuvre dans l'*Énéide* de Dryden¹¹⁹,

¹¹⁶ Dryden, *Dédication*, op. cit., p. 329 et 330 respectivement.

¹¹⁷ Jean Hagstrum, *The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958, *passim*. On notera en effet que le sublime ne se réduit pas chez Longin au seul usage d'un style élevé, mais qu'il suppose aussi la noblesse des sentiments et une imagination vaste. Boileau en donne la définition suivante dans dixième de ses *Réflexions critiques sur Longin* (1678) : « Le sublime est une certaine force du discours propre à élever et à ravir l'âme, et qui provient ou de la grandeur et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression ; c'est-à-dire, d'une de ces choses regardées séparément, ou, ce qui fait le sublime parfait, de ces trois choses jointes ensemble ». Boileau, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 551.

¹¹⁸ T. R. Steiner, op. cit., p. 36-37.

¹¹⁹ Voir Mark Van Doren, *John Dryden : A Study of his Poetry*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1946 ; William Frost, *Dryden and the Art of Translation*, New Haven, Yale University Press, 1969 ; et Judith Sloman, *Dryden : The Poetics of Translation*, Toronto, Toronto University Press, 1985.

il existe relativement peu d'ouvrages consacrés à la dimension proprement esthétique que revêt sa réflexion sur la traduction. La question semble connaître un certain regain d'intérêt depuis peu, comme en témoignent, on l'a vu, les travaux de Sowerby, mais aussi les publications récentes de Charles Martindale, auquel on doit par ailleurs de nombreuses études sur la réception des classiques antiques dans la littérature anglaise¹²⁰. Dans son article « Dryden's Ovid : Aesthetic Translation and the Idea of the Classic »¹²¹, Martindale prend l'exemple des *Fables Ancient and Modern* de Dryden (1700), et plus particulièrement ses traductions des *Métamorphoses* d'Ovide, pour proposer un modèle d'analyse esthétique des traductions. Selon lui en effet, les lectures politiques des traductions qui, on l'a vu, marquent la critique de Dryden depuis les années 1980 gagnent à être complétées par une lecture des traductions de Dryden qui prenne en compte leur aspect proprement esthétique, c'est-à-dire, selon Martindale, la manière dont elles offrent au lecteur une expérience de beauté.

Afin de définir cette « esthétique de la traduction », Martindale, qui, dans son étude *Latin Poetry and the Judgement of Taste*¹²², proposait d'appliquer les catégories kantienne du beau aux traductions des classiques antiques, prolonge ici ces analyses en situant sa réflexion dans lignée d'une « école anglaise » de la critique esthétique¹²³, qu'il identifie à Walter Pater, Dante Gabriel Rossetti et autres membres du mouvement de l'« art pour l'art » qui marque la fin du XIXe siècle anglais. Martindale assimile ainsi la notion de « Character » aux réflexions de Walter Pater sur la « vertu » (« virtue ») d'une œuvre d'art, cette beauté propre qui la distingue de toute autre¹²⁴. De même, le *topos* de l'identification à l'auteur se voit interprété à travers la réflexion de Rossetti sur ses traductions de Dante, ainsi que les commentaires d'Ezra Pound sur ces mêmes traductions¹²⁵. Enfin, à fins d'illustration de son

¹²⁰ Voir par exemple Charles Martindale, *Ovid renewed : Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 ; *Horace Made New : Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*, éd. Charles Martindale et David Hopkins, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; *Shakespeare and the Classics*, éd. Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹²¹ Charles Martindale, « Dryden's Ovid : Aesthetic Translation and the Idea of the Classic », in *Translation and the Classic*, op. cit., p. 83-109.

¹²² Martindale, *Latin Poetry and the Judgement of Taste*, Oxford, Oxford University Press, 2007, ch. 1, « Immanuel Kant and Aesthetic Judgment », p. 8-54.

¹²³ Martindale, « Dryden's Ovid », op. cit., passim.

¹²⁴ Martindale, op. cit., p. 95.

¹²⁵ Martindale, op. cit., p. 89.

« esthétique de la traduction », Martindale emprunte à Gadamer ses analyses sur la copie d'une œuvre d'art, évoquant au passage et sans plus d'examen l'analogie entre la traduction et l'art du portrait : « More promising perhaps is Hans-Georg Gadamer's view of the ontology of portraiture (making a portrait can easily be seen as a form of translation into a different medium)... »¹²⁶.

Si, à la lumière des analyses développées dans ce chapitre, l'importance de prendre en compte la dimension spécifiquement esthétique des traductions de Dryden nous semble en effet capitale, il est cependant étonnant que Martindale n'ait pas inclus Dryden lui-même dans l'« école anglaise » de critique esthétique invoquée dans ses analyses. Plus problématique encore nous semblent les références à Pater, Rossetti, Pound et Gadamer pour des notions qui se voient très précisément développées dans les écrits théoriques de Dryden sur la traduction. Martindale n'offre en effet qu'un survol assez rapide des écrits de Dryden sur la traduction, dont il cite l'éternelle distinction entre « paraphrase », « métaphrase » et « imitation », avant de la déclarer inutile à une « esthétique de la traduction » en soulignant, non sans raison, le fait qu'aucune des traductions de Dryden ne correspond à cette catégorisation.

On notera bien qu'il ne s'agit pas ici de faire de Dryden un « précurseur » des tenants de « l'art pour l'art », mais de souligner la présence, dans les écrits théoriques de Dryden lui-même, des instruments critiques nécessaires à établir sans anachronisme un modèle d'analyse esthétique de ses traductions. En effet, on a vu ci-dessus comment la notion de « character » et l'analogie avec la peinture permettent de mieux comprendre le discours de Dryden sur la recherche d'un juste rapport envers le texte original. De même, la définition de l'objet de la traduction en termes de « beauté » appartient de toute évidence à une « esthétique » de la traduction. Plus encore, nous nous montrerons ici comment chez Dryden, la traduction est elle-même pensée comme une expérience esthétique, tant pour le traducteur que pour les lecteurs de la traduction.

Un premier élément révélateur est la similarité entre le discours sur la traduction relevé ci-dessus et les théories littéraires développées par Dryden dans son « Parallel of

¹²⁶ Martindale, *op. cit.*, p. 92.

Poetry and Painting », en préface de la traduction de 1695 du *De Arte Graphica* de Du Fresnoy. Dryden y reprend en effet la théorisation de la création littéraire comme *mimesis* héritée d'Aristote, et réinterprétée, comme on l'a vu, par les différents théoriciens littéraires anglais depuis Sidney. Ainsi, comme T. R. Steiner a pu le noter, Dryden présente une approche « idéaliste » de la notion de *mimesis*, selon laquelle le poète, tout comme le peintre, a pour objet de représenter, non point tant un objet particulier, que l'« idée » de cet objet dans toute sa perfection :

The Business of theis Preface is to prove, that a learned Painter, shou'd form to himself an Idea of perfect Nature. This Image he is to set before his mind in all his Undertakings, and to draw from thence as from a Store-House, the Beauties which are to enter into his work.¹²⁷

Cette même conception de la création littéraire comme représentation mimétique de l'« Idée » est d'ailleurs évoquée dans la dédicace de l'*Énéide*, à propos du poème virgilien lui-même. Le genre épique, note-t-il en effet, est supérieur à la tragédie dans la mesure où il offre une image complète de la « beauté idéale », que la tragédie ne peut représenter que partiellement :

Where a a Character of perfect Virtue is set before us, 'tis more lovely : for there the Whole Heroe is to be imitated. This is the Aeneas of our Author : this is that Idea of perfection in an Epick Poem, which Painters and Statuaries have only in their minds ; and which no hands are able to express.¹²⁸

On retrouve ici les interprétations de la *mimesis* rencontrées au début de notre analyse, chez Chapman ou encore chez Sidney, selon lesquels l'art du poète consistait aussi à « exprimer » (« draw », « express ») un concept idéal, formé dans l'âme de l'artiste. Comme chez Chapman, on voit Dryden étendre cette théorie de la *mimesis* artistique au domaine de la traduction. Certes, ce dernier reprend à son propre détriment, avec une modestie toute convenue, la hiérarchie traditionnelle entre la *mimesis* créatrice et la « copie » servile qu'offrent les traducteurs :

'Tis one thing to Copy, and another thing to imitate from Nature. The Copyer is that servile Imitator, to whom Horace gives no better a Name than that of Animal(...) Raphael imitated Nature ; They who copy one of Raphael's Pieces, imitate but him,

¹²⁷ Dryden, *De Arte Graphica*, « Preface of the Translator, With a Parallel, of Poetry and Paiting », *Works*, op. cit., vol. 20, p. 47.

¹²⁸ Dryden, *Dedication*, op. cit., p. 271.

for his Work is his Original. They translate him as I do Virgil ; and fall as short of him as I of Virgil.¹²⁹

Cependant, à travers l'évocation du poème virgilien en termes d'« idéal de perfection » et l'identification des « beautés » spécifiques que le traducteur s'efforce de « copier », Dryden donne à penser la tâche du traducteur en termes du triple mouvement d'abstraction (« the painter should form in himself an Idea of perfect Nature »), de contemplation (« This Image he is to set before his mind in all his Undertakings ») et de représentation de l'idéal (« draw from there the Beauties... »), qui caractérise la *mimesis* créatrice¹³⁰. On notera d'ailleurs que la notion de « Character », dont la traduction est théorisée comme la représentation mimétique, rejoint celle de l'« Idée » dont Dryden fait la source de toute création artistique¹³¹.

Si Dryden se révèle ainsi le « successeur »¹³² de Chapman dans son identification de la traduction au mouvement tripartite de la *mimesis*, il faut noter que son interprétation de la notion aristotélicienne est bien différente. On rappellera ici en effet comment la réflexion de Chapman sur la traduction est à lire en lien avec les théories néoplatoniciennes de la création littéraire développées par Sidney à travers une lecture de Platon et d'Aristote elle-même influencée par les commentaires de Ficin et de Scaliger. La *mimesis* était alors comprise comme un ravissement sacré du poète – et par extension, du traducteur – dont l'activité créatrice était conçue comme une communion avec le principe créateur lui-même, dont l'« Idée » représente une des innombrables manifestations¹³³. Chez Dryden, la conception du beau dont témoignent ses écrits critiques, et en particulier le *Parallèle entre la peinture et la poésie*, porte à son tour la marque des lectures d'Aristote propres à la critique littéraire du second XVII^e siècle. On rapprochera ainsi le goût de l'effet visuel que l'on a pu souligner chez Dryden aux liens établis dès les années 1650 entre les modalités de la *mimesis* épique et celles de la tragédie. On se souvient en effet comment chez Denham et chez Waller, ces

¹²⁹ Dryden, *Dedication*, op. cit., p. 305.

¹³⁰ On trouvait déjà ce mouvement tripartite chez Sidney et Chapman. Voir ci-dessus, I^{ère} partie, ch. 1, C.

¹³¹ Dryden déclare en effet : « Virgil made Piety the first Character of Aeneas ». *Dedication*, op. cit., p. 295.

¹³² On a eu l'occasion de commenter plus haut l'identification parfois abusive de Chapman comme un « prédécesseur » de Dryden ; voir par exemple ci-dessus, I^{ère} partie, ch. 1, C.

¹³³ Voir ci-dessus, *ibid.*

« pères de la poésie anglaise » dont Dryden se réclame si ouvertement, la traduction se donne à lire comme un prolongement de la *mimesis* théâtrale en représentant la « passion de Didon » selon les codes – y compris les codes visuels – de la tragédie à l'antique. On a vu par ailleurs comment les liens entre traduction épique et *mimesis* théâtrale sont resserrés par les réécritures du livre IV pour le théâtre et leur mise en scène de l'héroïsme et de la passion selon les codes du « heroic drama » théorisé par Dryden. Enfin, la relecture du modèle aristotélicien de l'épopée à travers le prisme du traité *Sur le Sublime* de pseudo-Longin met à l'honneur une esthétique de la vivacité et du discours imagé (« figurative words ») dont la valeur est jugée à son effet sur le lecteur. Pour citer à nouveau la paraphrase de Longin offerte dès 1677 et reprise dans le *Parallèle* de 1695 : « It is as Longinus describes it, a discourse, which (...) makes it seem to us that we behold those things which the poet paints, so as to be pleased with them, and to admire them »¹³⁴.

La référence à Longin appelle ici encore quelques commentaires. En effet, il semblerait que Dryden se situe dans la lignée des poètes caroléens, chez lesquels, comme on l'a noté plus haut, le traité *Sur le Sublime* avait servi à définir une poétique de l'éblouissement et de l'admiration, à travers une interprétation bien particulière de la notion aristotélicienne d'« *energeia* », ou « efficace » traditionnellement associée à la réflexion sur la *mimesis* littéraire. On a vu en effet comment, chez Sidney, l'« efficace » de la poésie consistait à « émouvoir » (« move ») le lecteur, par la contemplation d'une réalité idéalisée qui ne pouvait que l'entraîner sur la voie de la vertu. C'est cette interprétation néoplatonicienne de l'émotion poétique comme « ravissement »¹³⁵ que s'approprient les poètes caroléens pour donner à lire les remarques du pseudo-Longin sur l'« enthousiasme » poétique à travers les codes d'un néoplatonisme littéraire alors quelque peu convenu : en fait de l'« émotion extraordinaire » évoquée par Longin, le plaisir esthétique du lecteur est avant tout de l'ordre de la surprise et de l'étonnement¹³⁶. Or, si Dryden semble reprendre c selon les codes du discours

¹³⁴ Dryden, *op. cit.*, p. 94.

¹³⁵ Sidney écrivait par exemple dans sa *Defense of Poetrie* : « who could see virtue, would be wonderfully ravished with the love of her beauty » (*op. cit.*, p. 132).

¹³⁶ Line Cottegnies parle en effet de « détournement » de la notion d'« *energeia* » (*op. cit.*, p. 100 sqq. : « Holy Rapes : le regard ravi du lecteur et le plaisir esthétique du 'cliquant' »).

néoplatonicien Le discours sur le plaisir poétique développé par les poètes de la cour carolénne avaient alors que la fonction de la poésie avait avant tout été théorisée en termes didactiques. On se souvient en effet comment, chez les humanistes comme Sidney, la représentation d'une réalité idéalisée avait pour fonction d'« émouvoir » (« move ») le lectorat et lui faire choisir la voie de la vertu. Chez les poètes de la cour carolénne, tel par exemple Cowley, la reprise du discours sur l'« energia » et la « vivacité » du discours sert plutôt à définir le plaisir esthétique provoqué par les métaphores brillantes et les retournements abrupts d'une poésie de l'étonnement¹³⁷. Chez Dryden, l'« efficace » de l'œuvre d'art est également définie à travers les catégories du plaisir esthétique. Dryden ouvre en effet son *Parallèle* de 1695 en soulignant la capacité de la peinture comme celle de la poésie à provoquer chez leur public « plaisir » et « admiration » : « The chief End of Painting is to please the Eyes ; and 'tis one great End of Poetry to please the Mind »¹³⁸. Dryden s'empresse bien sûr de rappeler la fonction didactique de la poésie, qui, selon l'adage antique, doit instruire autant que plaire. Cependant, dans un retournement révélateur de l'argument traditionnel, l'utilité morale de la poésie est elle-même formulée en termes du plaisir spécifique qu'offre la contemplation de l'« idéal » :

And since a true knowlege of Nature gives us pleasure, a lively imitation of it, either in Poetry or Painting, must of necessity produce a much greater (...) When we view the Elevated Idea's of Nature, the result of that view is Admiration, which is always the cause of Pleasure.¹³⁹

On reconnaîtra ici la définition du sublime héritée de Longin, où la « vivacité de l'imitation » (« a lively imitation ») entraîne l'« admiration » du lecteur.

Il nous semble cependant observer avec Dryden une nouvelle inflexion du discours sur le plaisir esthétique provoqué par la poésie. Un élément révélateur en est la transformation de l'attitude de Dryden envers Cowley. On se souvient en effet comment Dryden, qui avait fait du poète, dans *An Apology for Heroic Poetry* de 1677, un véritable modèle du sublime héroïque, prend ensuite une certaine distance envers l'esthétique de l'étonnement associée au

¹³⁷ Voir sur ce point Cottegnies, *L'Éclipse du Regard*, op. cit., p. 94 sqq.

¹³⁸ Dryden, *De Arte Graphica*, op. cit., p. 44.

¹³⁹ Dryden, *Parallel*, op. cit., p. 60-61.

poète. Le fait que, dans la dédicace de l'*Énéide*, Dryden lui reproche la hardiesse trop grande de ses métaphores ainsi que le manque de « pureté » de sa langue littéraire, tout en se réclamant du sublime longinien, révèle bien le développement d'une nouvelle lecture du traité antique. Ce retournement s'explique sans doute par l'influence des critiques français, en particulier Boileau et Rapin, chez lesquels la mise en valeur du « génie » du poète et des capacités évocatrices de la poésie est tempérée par souci mesuré de la pureté de la langue, ainsi qu'un refus de la grandiloquence jugée de mauvais goût¹⁴⁰. Par ailleurs, là où Cowley interprétait la notion d'« admiration » en termes d'étonnement et d'éblouissement esthétique selon le modèle théâtral qui, on l'a vu, marque profondément l'esthétique du premier XVIII^e siècle, le concept sert avant tout chez Dryden à la définition du néoclassicisme poétique sur le modèle de la peinture, toutes deux offertes à la contemplation du lecteur : Dryden donne ainsi à lire le poème épique comme l'équivalent littéraire de la peinture historique¹⁴¹.

Si le *Parallèle de la poésie et de la peinture* marque donc un infléchissement significatif du discours sur le sublime, et contribue ainsi à fonder une conception néoclassique de la poésie épique sur le modèle des arts visuels, ou « figuratifs » (« figurative »)¹⁴², la conception de la *mimesis* ici identifiée permet à son tour un renouvellement du discours sur les fonctions de la traduction. la définition de la traduction littéraire comme « mimesis », ou représentation des « beautés » de l'original, qui en apparaît ici comme le corollaire, représente en elle-même une formulation nouvelle des fonctions proprement esthétiques de la traduction. En formulant l'« efficace » de la traduction dans les termes esthétiques de l'« admiration », non seulement Dryden fait de la traduction un instrument privilégié dans le développement d'une esthétique du sublime épique, elle-même définie comme une imitation créatrice de l'« idéal » virgilien, mais il consacre la tâche du traducteur littéraire, dont l'objet consiste

¹⁴⁰ Voir par exemple la Remarque X de Boileau sur le *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 554.

¹⁴¹ Dryden, *De Arte Graphica*, *op. cit.*, p.

¹⁴² Il est bien connu en effet que le modèle du « ut pictura » représente le schème central de la réflexion sur l'esthétique qui marque le XVIII^e siècle anglais. Il est d'ailleurs révélateur que, à l'instar de l'ouvrage de Hagstrum, les études sur l'esthétique au XVIII^e siècle prennent pour point de départ les écrits tardifs de Dryden, et en particulier son *Parallel of Poetry and Painting*. Dryden annonce en effet les écrits d'Addison sur le plaisir esthétique et sa mise à l'honneur du *Paradise Lost* de Milton. Sur ce dernier point, voir par exemple Leslie E. Moore, *Beautiful Sublime, The Making of Paradise Lost 1701-1734*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

désormais à offrir au lecteur digne de ce nom un plaisir proprement esthétique, par l'« admiration » des beautés du texte de Virgile.

Conclusion

Le discours sur la « beauté » virgilienne, et celle de la traduction qui en offre une « vive imitation » révèle donc bien le développement, dans l'Angleterre des années 1680 et 1690 et particulièrement chez Dryden, d'une conception proprement esthétique de la traduction littéraire. L'analyse du rapport développé par Dryden aux traductions précédentes nous a permis ici de mettre en valeur des stratégies de récupération ou au contraire de mise à distance qui permettent la mise en scène du Dryden de Virgil comme une « nouvelle traduction » répondant à un manque véritable dans le paysage littéraire des années 1690, en même temps que l'aboutissement d'une tradition poétique anglaise reliant directement Dryden à l'idéal virgilien.

Par la lecture comparée entre le *Dryden's Virgil* de 1697 et les autres traductions du livre IV de l'*Énéide* qui paraissent à la même époque, on a pu souligner la dimension « active » de la retraduction de Dryden, que l'on peut désormais lire, non point tant comme une œuvre de « perfectionnement » des modèles esthétiques et stylistiques développés par Denham et Waller, que comme la défense d'une certaine conception du sublime épique. Dans le contexte du débat autour des modalités de l'imitation du poème virgilien, la traduction de l'*Énéide* se présente ici encore comme un lieu de développement de modèles métriques et stylistiques concurrents. La reconnaissance presque unanime du *Virgile* de Dryden comme « traduction canonique » révèle alors sans doute à la fois les attentes d'un lectorat friand de belles traductions¹⁴³ et le succès d'un discours néoclassique fondé sur les principes de l'amélioration des précédents et de la « restauration » des splendeurs antiques.

¹⁴³ On soulignera ici encore le rôle paradoxal que jouent les traductions d'Ogilby, si décriées par Dryden, dans la formation du lectorat et de ses goûts.

Enfin, le cas de l'*Énéide* de Dryden révèle, au moment même où le terme d'« imitation » tend à se spécialiser pour sortir du domaine de la traduction, la consécration d'une véritable dichotomie entre la traduction savante, associée par exemple au *Virgile* de Lauderdale et dont la fonction première est la clarification du sens du texte, et un modèle proprement littéraire dont l'objet ultime consiste en la représentation créatrice des « beautés » du texte virgilien¹⁴⁴. Aux fonctions herméneutiques et morales traditionnellement associées à la traduction s'ajoute ainsi de manière explicite une formulation nouvelle et spécifiquement esthétique de l'« efficace » de la traduction sur le lecteur, dans une réinterprétation fondatrice du sublime longinien selon les critères de l'« ut pictura poesis », dans un « parallèle » appelé à marquer durablement la lecture des œuvres antiques dans l'Angleterre néoclassique.

¹⁴⁴ Colin Burrow note par exemple, et de manière significative, que si la traduction de Dryden est suivie de plusieurs retraductions au XVIII^e siècle, ce sont des traductions sans ambition littéraire : « The Virgil of dons, parsons and schoolmasters ». Burrow, « Virgil in English Translation », *op. cit.*, p. 31.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Les retraductions, « imitations » et autres réécritures du livre IV de l'*Énéide* qui marquent la seconde moitié du XVI^e siècle présentent ainsi un tableau quelque peu paradoxal du statut de l'*Énéide*, et plus généralement, du genre épique dans l'Angleterre « augustéenne ». En effet, la seconde vague des retraductions de l'*Énéide* qui marque les années 1680 et 1690 peut à bien des égards se lire en termes de prolongement des tendances esquissées au cours du premier XVII^e siècle. On y voit consacrer en effet le discours néoclassique sur la traduction comme « restauration » de l'original et « amélioration » des versions précédentes du poème. En parallèle, les préoccupations esthétiques dévoilées par les traductions de Denham et Waller sont mises en valeur par une véritable entreprise de fondation d'un néoclassicisme à l'anglaise, à travers l'imitation stylistique et esthétique des « beautés » virgiliennes. La théâtralisation de la passion dont les traductions des années 1640 et 1650 avaient été le lieu semble par ailleurs trouver son achèvement dans la tragédie de Tate, et, au-delà, dans l'opéra *Dido and Aeneas*, célébration par excellence de la passion amoureuse à travers le personnage de Didon. Enfin, la théorisation de la traduction libre comme « imitation » se voit prolongée par l'usage presque universel de l'écart de traduction à fins d'allusion politique.

Cependant, cette période où l'on assiste à une véritable « canonisation » de Virgile, phénomène dont la traduction de Dryden n'est pas le moindre instrument, est traversée par des forces divergentes particulièrement vives. En suivant les métamorphoses de la notion d'« imitation », on a pu dégager les modalités distinctes, et pourtant intimement reliées, des différentes formes de la réécriture parodique de l'*Énéide*, depuis le travesti scarronien jusqu'à la satire, en passant par le burlesque « noble », ou héroï-comique imité de Boileau. De même, on a vu comment l'invitation au parallèle historique établie par les praticiens de la traduction libre, ici encore dénommée « imitation », est le lieu, en particulier chez Dryden, d'un certain épuisement des codes interprétatifs élaborés par les traducteurs du premier XVII^e siècle.

Ainsi, si l'on peut difficilement parler d'une véritable crise de l'épopée face à l'entreprise de « restauration » du modèle virgilien qui marque si fortement les dernières décennies du XVII^e siècle, cette troisième période de notre étude est marquée par un bouleversement certain des codes littéraires associés au poème épique. Dans un contexte européen de réflexion sur la pertinence des modèles littéraires antiques, il semblerait alors que l'on assiste à une certaine réorientation des fonctions de la traduction. Aux exigences herméneutiques qui avaient accompagné l'entreprise des « premiers traducteurs » de l'*Énéide* et celle des partisans de l'« imitation » théorisée par Denham et Cowley semble ainsi succéder avec Dryden une conception avant tout esthétique des enjeux de la traduction littéraire, dont le programme de représentation des « beautés » virgiliennes la distingue plus nettement que jamais de la traduction savante.

Enfin, par l'étude parallèle des différentes modalités de la réécriture et par l'analyse comparative des différentes retraductions contemporaines du livre IV de l'*Énéide*, on a pu souligner la relation dynamique qui, au-delà des distinctions génériques ou stylistiques, lie les différentes versions de l'épisode virgilien. On a pu ainsi souligner la dimension pour ainsi dire cumulative des retraductions et autres réécritures de cet épisode célèbre : les imitations burlesques se donnent à lire comme des parodies des traductions récentes ; les traducteurs des années 1680 et 1690 sont conscients de cet aspect de la réception virgilienne, dont ils cherchent, tantôt à contrer, tantôt à exploiter les potentialités subversives. Quant au succès de la traduction de Dryden, il est en grande partie lié à une certaine stratégie de reprise des précédents célèbres, selon une logique de la filiation littéraire caractéristique du néoclassicisme « augustéen ». Cependant, loin de proposer une lecture linéaire des versions successives de l'épisode, l'analyse parallèle des traductions comme réécritures « actives » de l'épisode virgilien a aussi permis de mettre en valeur les tensions et les débats que le discours sur la « restauration » des splendeurs antiques, ainsi que l'établissement du *Virgile* de Dryden comme traduction « canonique » et pierre angulaire du néoclassicisme anglais, avaient pu contribuer à occulter.

CONCLUSION GÉNÉRALE

A Dryden qui notait, à la suite d'Ovide, comment le livre IV de l'*Énéide* constituait le passage le plus lu de l'oeuvre virgilienne, on peut répondre, au terme de notre étude, qu'il s'agit aussi sans conteste de l'épisode le plus richement traduit, illustré et imité tout au long des XVIe et XVIIe siècles dans les Îles Britanniques. Par le recensement et l'analyse des versions successives de l'épisode célèbre, depuis les « premières traductions » humanistes jusqu'au chef d'œuvre du néoclassicisme anglais offert par le *Dryden's Virgil* de 1697, notre étude a ainsi souligné la place centrale que prennent les traductions et retraductions du livre IV de l'*Énéide* dans le vaste mouvement d'appropriation du modèle virgilien qui marque la littérature britannique pendant la période à l'étude.

L'étude des transformations majeures qui marquent le discours sur la traduction et les pratiques littéraires du traduire aux XVIe et XVIIe siècles nous a permis d'éclairer un aspect de l'histoire britannique de la traduction. Notre hypothèse de départ, selon laquelle la pensée sur le traduire est dominée par le schème de l'imitation, a été amplement confirmée par la permanence de cette thématique, depuis les formulations humanistes de la traduction littéraire jusqu'à la théorisation plus systématique du traduire offerte par Dryden et Roscommon à l'aube du XVIIIe siècle.

Tout en soulignant ainsi la permanence du schème théorique de l'imitation, on a pu en dégager les modulations et les infléchissements majeurs. Ainsi, on a identifié un premier moment, couvrant plus ou moins la totalité du XVIe siècle, où la pratique de l'imitation est dominée par le discours sur la *translatio studii* et par le modèle antique de l'*imitatio* rhétorique. Au projet humaniste d'illustration du vernaculaire par la traduction et l'imitation

répond alors une pratique du traduire en tension constante entre un principe de reproduction des modalités formelles de l'original, et une conception plus vaste de l'imitation comme appropriation créatrice du modèle, selon une interprétation néoplatonicienne de la notion de *mimesis*.

Entre les années 1620 et 1660, on assiste au développement d'une seconde acception du terme d'imitation, qui prend, dans le contexte spécifique de la traduction littéraire, le sens de traduction libre, ou « libertine », pour reprendre le terme de Cowley. Dans un contexte de crise politique et de compétition entre les différentes versions de l'épisode, les « imitations » deviennent un lieu de prise de position idéologique et esthétique. En parallèle, la notion aristotélicienne de *mimesis* se voit réinterprétée en termes de représentation théâtrale, et les traductions du livre IV se donnent à lire sur le mode du spectacle et de la mise en scène de la passion amoureuse.

On a enfin pu observer, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un éclatement paradoxal de la notion d'imitation, qui désigne tour à tour les réécritures burlesques de l'épisode virgilien, l'adaptation satirique des classiques antiques, mais aussi une pratique de la traduction libre qui permet à Dryden de développer, à travers sa traduction de l'*Énéide*, un véritable art poétique néoclassique. En lien avec l'entreprise de fondation du néoclassicisme « augustéen » à laquelle est soumise la traduction des classiques antiques, la notion aristotélicienne de *mimesis* reçoit une nouvelle inflexion théorique, et sert à définir chez Dryden une pratique esthétique de la traduction littéraire sur le modèle des arts picturaux.

Le cas du livre IV de l'*Énéide* nous a permis par ailleurs de souligner les liens étroits qui unissent l'histoire de la traduction à celle des formes littéraires et esthétiques. Nous avons ainsi pu montrer comment la traduction de l'*Énéide* se présente tout au long de la période comme un d'expérimentation stylistique, métrique et esthétique. Dans cette période de constitution et de confirmation des modalités formelles de l'épopée vernaculaire, le programme d'imitation stylistique et métrique qui sous-tend la pratique de la traduction place cette dernière au cœur des débats sur le mètre épique et sur la « diction » héroïque. Par ailleurs,

l'étude comparative des (re)traductions successives ou contemporaines de l'épisode virgilien nous a offert un outil des plus fructueux pour déceler l'émergence ou le déclin des différents modèles esthétiques qui dominent la période à l'étude, qu'il s'agisse des théories néoplatoniciennes de la *mimesis* créatrice comme « ravissement » sacré et union avec le divin, l'esthétique du spectacle et de la représentation qui domine les genres de cour caroléens, ou encore le développement des modèles néoclassiques de la « beauté » littéraire. Si les traductions offrent un miroir fidèle et même plus, un espace de développement de ces grands courants esthétiques, l'histoire des formes littéraires qui se dessine à travers notre étude des traductions de l'*Énéide* ne saurait en aucun cas répondre à une logique linéaire. On a vu en effet à quel point de ces grands courants, qui, on le soulignera ici encore, se réclament tous du modèle virgilien, se croisent et se superposent. Les retraductions des années 1650, ou encore celles qui entourent la parution du Virgile de Dryden, ont offert une illustration frappante de la coexistence, au sein de traductions contemporaines du même texte, d'interprétations contrastées de la beauté virgilienne.

C'est ce même principe de la tension et de la métamorphose qui se dégage de la réflexion sur le genre épique dont le cas des traductions, retraductions et imitations du livre IV de l'*Énéide* nous a offert un exemple éloquent. En effet, au-delà du discours sur la filiation littéraire qui domine toute la période à l'étude, depuis les formulations humanistes de la *translatio s tudii* jusqu'à la thématique de la « restauration » et de l'« amélioration » qui caractérise l'art poétique néoclassique, les textes rencontrés au cours de notre étude sont tous le lieu de métamorphoses génériques. Les théories sur la prétendue pureté du modèle épique virgilien sont en effet pour ainsi dire infirmées par une pratique de l'imitation qui fait la place, au sein même de l'épopée, à des modes littéraires aussi divers que ceux de la complainte, du lyrisme néopétrarquiste, de la tragédie, du masque de cour ou encore de la satire. On répliquera peut-être que la complexité générique des traductions ou « imitations » est sans doute due à celle de l'épisode lui-même, puisque, comme nous avons eu l'occasion de le remarquer à plusieurs reprises, Virgile y mêle lui-même au précédent homérique les modes

littéraires de l'élégie amoureuse et de la tragédie grecque. Cependant, le fait que le livre IV de l'*Énéide* soit de loin celui qui reçoit le plus d'attention de la part des traducteurs révèle bien, nous semble-t-il, la permanence d'une conception de l'épopée comme genre total et matrice littéraire de tous les autres modes poétiques. A cet égard, on peut interpréter les « imitations » subversives qui se multiplient dans le second XVII^e siècle sous les formes du travestis et du pastiche héroï-comique comme les révélateurs d'un principe de métamorphose inhérent à la pratique même de l'imitation épique.

En suivant les transformations britanniques des « amours » malheureuses de Didon et Enée, nous avons pu par ailleurs dégager les grandes tendances qui marquent l'interprétation de l'épisode au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Aux stratégies d'aplanissement des difficultés interprétatives caractéristiques d'une lecture humaniste de l'épisode marquée par la tradition médiévale de la moralisation et par une réflexion spécifique sur les fonctions politiques et sociales du genre épique, succède, semble-t-il, un culte délibéré de ce qu'Annabel Patterson a pu nommer l'« ambiguïté fonctionnelle » du texte virgilien. Les circonstances politiques du premier XVII^e siècle favorisent en effet, à travers la pratique de la traduction libre, le développement de codes spécifiques pour une lecture politique de l'épisode, et l'exploitation de l'imaginaire politique et mythique virgilien sous un voile allusif parfois des plus transparents. L'encodage politique des traductions de l'*Énéide* répond alors sans aucun doute à un phénomène culturel répandu dans les milieux lettrés du XVII^e siècle, consistant à interpréter les développements historiques récents à travers le prisme du grand poème virgilien. Cependant, le mouvement de récupération politique de l'*Énéide* auquel la Restauration de 1660 donne lieu par la célébration systématique du monarque comme un nouvel Enée anglais est à son tour remis en cause à travers la traduction de Dryden. En refusant de reprendre le parallèle « augustéen » en l'honneur de Guillaume d'Orange, Dryden, qui reprend pourtant l'usage établi par Denham de l'écart de traduction à valeur allusive, n'en procède pas moins à une remise en cause des codes de la lecture historique de l'*Énéide* et ses traductions comme miroir des circonstances politiques de l'époque. Il est d'ailleurs révélateur

que ce soit chez lui que l'on trouve la formulation la plus complète des modalités d'une lecture spécifiquement esthétique du grand poème virgilien. Bien que l'envergure de notre projet ne nous ait pas permis de nous pencher plus en détail sur cet aspect, nous avons tâché de prendre en compte le rôle joué par les supports matériels du texte virgilien ainsi que ceux des traductions. On a pu ainsi voir comment l'apparition, puis la disparition des commentaires marginaux dans les traductions de l'*Énéide* suit de près la mise en valeur des lectures savantes du poème dans les milieux de la cour Stuart, puis la réorientation des usages de la traduction vers un public plus désireux de faire montre de son bon goût que de son érudition. Il y aurait encore beaucoup à dire sur le format des différentes traductions et le rôle qu'y jouent les illustrations ; on espère cependant avoir apporté au cours de cette étude quelques éléments d'analyse pour une histoire des usages britanniques du texte virgilien aux XVI^e et XVII^e siècles.

A travers notre enquête sur les traductions et imitations successives du livre IV de l'*Énéide*, nous avons pu mettre à l'épreuve les outils méthodologiques variés que la recherche récente sur l'étude historique des traductions avait mis à notre disposition. Il est ainsi apparu que l'étude de la traduction littéraire, bénéficie d'une approche mixte, où l'analyse des modalités formelles de l'imitation littéraire accompagne une enquête détaillée sur les circonstances politiques, sociales, historiques ou même personnelles qui accompagnent la composition et la publication sur la traduction. Cette approche selon les méthodes combinées de l'analyse formelle et de la lecture « culturelle » des stratégies de traduction est particulièrement justifiée dans le cas de l'*Énéide*, poème dont le statut exceptionnel tout au long de la période à l'étude est à la fois dû à la reconnaissance presque universelle de sa « perfection » formelle, et à une conscience tout aussi marquée des enjeux politiques dont il était investi en tant que mythe fondateur de la nation romaine. De plus, notre analyse des transformations du genre épique dont les traductions se font e lieu a amplement démontré, s'il était encore nécessaire de le faire, la validité des remarques de David Quint, qui notait dans

Epic and Empire comment la forme générique constitue en elle-même une forme privilégiée de l'encodage interprétatif des textes littéraires.

Si l'adoption d'un corpus particulièrement vaste a pu présenter plus d'un défi lors de la rédaction de ce document, l'analyse sur la longue durée nous semblent avoir porté des fruits critiques certains. Une des difficultés majeures rencontrées au cours de notre étude a été la nécessité de combiner une analyse serrée des textes au corpus avec le développement d'une réflexion plus large sur les modalités de l'appropriation du texte virgilien. Les besoins de la synthèse nous ont ainsi fait mettre de côté des analyses qui auraient trouvé leur place dans une étude de moindre envergure chronologique – peut-être le lecteur aura-t-il partagé les frustrations ressenties lors de la composition de ce texte. À l'inverse, la nécessité d'une étude comparée entre les différentes versions de l'épisode à l'étude nous a fait parfois prendre le risque d'un certain émiettement, pour ainsi dire, de l'argumentation, par la juxtaposition pourtant nécessaire d'exemples variés. Cependant, l'adoption d'une perspective historique et comparative nous a permis de voir se construire les modèles théoriques, interprétatifs et esthétiques qui dominent la période, et d'acquérir ainsi une distance critique souvent manquante dans les études des traductions littéraires. C'est ainsi que l'on a pu par exemple remettre en cause une lecture un peu trop téléologique des causes de la « canonisation » du *Virgile* de Dryden, en montrant comment la présentation de cette traduction canonique, par certains historiens de la traduction, comme l'« achèvement » de toute une tradition littéraire est elle-même le fruit d'une construction *a posteriori* des généalogies littéraires propre au discours néoclassique.

Si notre analyse nous a donc menés à prendre une certaine distance envers le modèle bermanien de l'étude historique des traductions selon le schème de la « translation » d'une œuvre littéraire, il n'en reste pas moins que son invitation à porter une attention particulière aux cycles des retraductions d'une même œuvre nous a offert un angle d'approche des plus fructueux pour articuler l'histoire des traductions britanniques de l'*Énéide* ici esquissée sur les deux siècles de notre étude avec les évolutions majeures de l'histoire de la traduction. En complétant ainsi le modèle bermanien par les réflexions d'Yves Gambier ou d'Anthony Pym

sur le phénomène de la retraduction, nous espérons avoir ainsi contribué à développer un modèle dynamique pour l'étude historique des traductions, où la mise en valeur des grandes évolutions théoriques, esthétiques et herméneutiques du traduire s'accompagne d'une sensibilité accrue envers les forces de divergence et de métamorphose qui marquent sans conteste l'histoire de la traduction.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN DE LA BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

I. Corpus

1. Éditions des XVIe et XVIIe siècles et éditions modernes.
2. Anthologies

II. Autres sources primaires

1. Œuvres citées
2. Anthologies.

SOURCES SECONDAIRES

I. Les classiques antiques : influence et réception de l'Antiquité au XVIIe siècle.

II. Le livre IV de l'*Énéide* : traductions et imitations.

1. Études générales
2. De Douglas à Jonson
3. De Vicars à Dryden
4. Travestis et burlesques
5. Dryden

III. Contexte historique, théorique et littéraire.

1. Histoire de la traduction
2. Histoire des formes littéraires et esthétiques
3. Histoire du livre et de la lecture
4. Histoire politique et culturelle
5. Philosophie et histoire des idées.

IV. Dictionnaires, Encyclopédies et autres ouvrages de référence

V. Bibliographies.

SOURCES PRIMAIRES

I. CORPUS

1. Éditions de référence.

Anon., Didos death. Translated out of the best of Latine poets, into the best of vulgar languages. By one that hath no name, Londres, 1622, in-12°, 52 p.

COTTON, Charles, *Scarronides, Or, Virgil Travestie. A mock-poem in Imitation of the Fourth Book of Virgil's Aeneas. In English Burlesque*, Londres, T. R., 1664, in-8°, 156 p. Réédité en 1665.

- , *Scarronides, Or, Virgil Travestie. A mock-poem, on the First and Fourth Books of Virgil's Aeneas, In English Burlesque*, Londres, E. Cotes, 1667, in-8°, 150 p. Rééditions : Londres, J. C., 1670 ; Londres, T. R., 1672 ; Londres, 1682 ; Londres, T.N., 1678 ; Londres, F.L., 1691 et 1700.
- CROWNE, John, *The history of the famous and passionate love, between a fair noble Parisian lady, and a beautiful young singing-man, a chanter in the Quire of Notre Dame in Paris, and a singer in opera's an heroic poem, in two canto's, being in imitation of Virgil's Dido and Aeneas, and shews all the passions of a proud beauty, compell'd by love, to abandon her self to her inferiour : but finding some slights, how she reveng'd her self, and recovered her honor*, Londres, 1692, in-4°, 28 p.
- DENHAM, John, *Poems and Translations with The Sophy*, Londres, 1668, in-8°, 304 p. Réédité en 1671 et 1684.
- , *The Poetical Works of John Denham*, éd. Theodore Howard Banks, North Haven, Archon Books, 1969.
- DOUGLAS, Gavin (ou Gawin), *The xiii. bukes of Eneados of the famose poete Virgill translatet out of Latyne verses into Scottish metir, bi the Reuerend Father in God, Mayster Gawin Douglas Bishop of Dunkel [and] unkil to the Erle of Angus. Euery buke hauing hys perticular prologe*, Londres, William Copland, 1553, in-8°, 376 p.
- , *The Poetical Works of Gavin Douglas*, vol 2, éd. John Small, Hildesheim, G. Olms, 1970 [1874], 4 vol.
- DRYDEN, John, *The works of Virgil containing his Pastorals, Georgics and Aeneis : adorn'd with a hundred sculptures. Translated into English verse by Mr. Dryden*, Londres, 1697, in-fol, 640 p. Seconde édition en 1698 (in-4°, 690 p.), troisième en 1709 (in-8°, 3 vol.). L'édition en 3 volumes est rééditée tout au long du XVIIIe siècle (1716, 1721, 1730, 1748 etc.).
- , *The Works of John Dryden*, vol 5, éd. William Frost, Berkeley, University of California Press, 1987.
- , *The Poems of John Dryden*, éd. Paul Hammond et David Hopkins, Harlow, Longman, 2000-2005, 5 vol.
- FANSHAWE, Richard, *Il Pastor Fido / The Faithfull Shepheard (...) with an Addition of Divers other Poems*, Londres, 1648, in-8°, 320 p. Rééditions : Londres, 1664, 1676, 1692.
- , *Shorter Poems and Translations*, éd. N.W. Bawcutt, Liverpool, Liverpool University Press, 1964.
- , *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe*, vol. I, éd. Peter Davidson, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- FLETCHER, Thomas, *Poems on Several Occasions and Translations*, Londres, 1692, in-8°, 139 p.
- GODOLPHIN, Sidney, et WALLER, Edmund, *The Passion of Dido for Aeneas, as it is Incomparably exprest in the Fourth Book of Virgil*, Londres, 1658, in-8°, 103 p. Réédité en 1679.
- HARRINGTON, James, *Virgil's Aeneis : the third, fourth, fifth and sixth Books*, Londres, J. Cottrel, 1659, in-8°, 87 p.

- HOWARD, Robert, *Poems on several occasions*, Londres, 1660, in-8°, 285 p., réédité en 1696.
- JONSON, Benjamin, *Poetaster or The arraignment as it hath beene sundry times priuately acted in the Blacke Friers, by the children of her Maiesties Chappell*, Londres, 1602, in-4°.
- , *Poetaster, or, The Arraignment, A Comical Satire, Acted in the Yere 1601 by the thenne Children of Queene Elizabeths Chapel*, Londres, William Stansby, 1616, in-8°.
- , *The Workes of Benjamin Jonson*, Londres, William Stansby, 1616, in-8°, 1015 p.
- , *Ben Jonson*, éd. C. H. Herford and Percy Simpson, vol. 4, Oxford, Clarendon, 1986.
- LAUDERDALE, Richard Maitland Earl of -, *The Works of Virgil, Translated into English Verse*, Londres, 1609, in-8°, 439 p. Réédité c.1716.
- LEWKENOR, John, *Metellus his dialogues the first part, containing a relation of a journey to Tunbridge-Wells : also a description of the Wells and place : with the fourth book of Virgil's Aeneids in English*, Londres, Thomas Warren, 1693, in-8°, 131 p.
- MARLOWE, Christopher et Thomas NASHE, *The Tragedie of Dido Queene of Carthage played by the Children of her Maiesties Chappell*, Londres, Thomas Woodcocke, 1594, in-4°, 52 p.
- , *The Complete Works of Christopher Marlowe*, vol 1 : « Translations », éd. Roma Gill, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- OGILBY, John, *The Works of Publius Virgilius Maro*, Londres, T.R. and E.M. for John Crook, 1649, in-8°, 442 p. Réédité en 1650 et 1665.
- , *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations*, Londres, Thomas Warren, 1654, in-fol., 586 p. Rééditions : Londres, Thomas Roycroft, 1668 ; Londres, John Ogilby, 1675 ; Londres, 1684 (édition pirate avec gravures de I. Drapentier), in-8°, 403 p.
- PHAER, Thomas, *The seuen first bookes of the Eneidos of Virgill, conuerted in Englishe meter by Thomas Phaer Esquier, sollicitour to the king and quenes maiesties, attending their honorable cou[n]saile in the marchies of Wales*, Londres, John Kyngston, pour Richard Jugge, 1558, in-4°, 174 p.
- *The nyne fyrst bookes of the Eneidos of Virgil conuerted into Englishe vearse by Thomas Phaer Doctour of Phisike, with so muche of the tenth booke, as since his death coulde be founde in vnperfit papers at his house in Kilgarran forest in Penbrokeshyre*. London : Rouland Hall, for Richard England, 1562, in-4°, 220 p.
- *The whole .xii. bookes of the AEneidos of Virgill. Whereof the first .ix. and part of the tenth, were conuerted into English meeter by Thomas Phaër Esquire, and the residue supplied, and the whole worke together newly set forth, by Thomas Twyne, Gentleman*, Londres, William Howe pour Abraham Veale, 1572, in-4°, 316 p.
- *The .xiii. bookes of Aeneidos. The first twelue beeinge the woorke of the diuine poet Virgil Maro, and the thirteenth the supplement of Maphaeus Vegius. Translated into English verse to the fyrst third part of the tenth booke, by Thomas Phaer Esquire: and the residue finished, and now the second time newly set forth for the delite of such as are studious in poetrie: by Thomas Twyne, Doctor in Physicke*, Londres, William Howe, pour Abraham Veale, 1583, in-8°, 332 p. Rééditions : Londres, Thomas Creede, 1596, 1600 et 1607 (in-4°, 352 p.); Londres, Bernard Alsop, 1620 (in-8°, 352 p.).

- , *A critical edition of Thomas Phaer's translation of The Nine Fyrst Bookes*, éd. Edward Quinn (microfilm), Ann Arbor, Mich., University Microfilms, 1964.
- , *The Aeneid of Thomas Phaer and Thomas Twye : A Critical Edition*, éd. Steven Lally, New York, Garland, 1987.
- STANYHURST, Richard, *The first foure bookes of Virgils Aeneis, translated into English heroicall verse, by Richard Stanyhurst: with other poëticll [sic] deuises thereto annexed*, Leyden (Pays-Bas), John Pates, 1582, in-4°, 110 p.
- *The first foure bookes of Virgils Aeneis, translated into English heroicall verse, by Richard Stanyhurst: with other poëticll [sic] deuises thereto annexed*, Londres, Henry Bennyman, 1583, in-8°, 105 p.
- STAPYLTON, Robert, *Dido and Aeneas : the fourth booke of Virgils Aeneis*, Londres, 1634, in-8°, 66 p.
- SURREY, Henry Howard Earl of, *The Fourth Booke of Virgil, intreating of the love between Aeneas and Dido, translated into English, and drawne into a straunge meter by Henry late Earle of Surrey, worthy to be embraced*, Londres, John Day, pour William Awen, 1554, in-4°, 35 p.
- *Certain bokes of Virgiles Aeneis turned into English meter by the right honorable lorde, Henry Earle of Surrey*, Londres, Richard Tottel, 1557, in-4°, 52 p.
- , *Surrey's fourth boke of Virgill*, éd. Herbert Hartman, Londres, Oxford University Press, 1933.
- , *The Aeneid of Henry Howard, Duke of Surrey*, éd. Florence Ridley, Berkeley, University of California Press, 1963.
- , *The poems of Henry Howard, Earl of Surrey*, éd. Frederick Morgan Padelford, New York, Haskell House, 1966.
- TATE, Nahum, *Brutus of Alba, or the Enchanted lovers. A Tragedy acted at the Duke's Theatre*, Londres, 1678, in-4°, 58 p.
- TATE, Nahum, et PURCELL, Henry, *Dido and Aeneas. An opera perform'd at Mr. Josias Priest's Boarding School at Chelsey by Young Gentlewomen. The words made by Mr. Nat. Tate, The music composed by Mr. Henry Purcell*, Londres, 1689.
- , *Dido and Aeneas, an Opera*, éd. Curtis A. Price, New York, Norton and Co, 1986.
- VICARS, John, *The XII Aeneids of Virgil, the most renowned laureat-prince of Latine-poets; translated into English deca-syllables*, Cambridge, T. Buck, 1632, in-8°, 418 p.

2. Anthologies :

- COLDWELL, David, *Selections from Gavin Douglas*, Oxford, Clarendon, 1664.
- CUMMINGS, Robert, *Seventeenth Century Poetry : An Annotated Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000.
- GRANDSDEN, K.W., *Virgil in English*, Londres, Penguin Classics, 1996.
- SAINTSBURY, *Minor Poets of the Caroline Period*, Oxford, Clarendon, 1901-1905, 3 vol.
- SMITH, George, *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1911, 2 vol.

II. AUTRES SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres citées :

- Anon., *Scarronides, Or, Virgil Travestie A mock-poem*, Londres, 1692.
- , *The Irish Hudibras... Taken from the Sixth Book of Virgil's Aeneis*, Londres, 1689.
- L'ARIOSTE (Ludovico Ariosto), *Orlando Furioso*, Venise, 1516.
- , *Orlando Furioso, in English Heroical Verse, by John Harington*, Londres, 1591.
- ASCHAM, Roger, *The Schoolemaster*, éd. Lawrence V. Ryan, Ithaca, Cornell University Press, 1967.
- ATKINS, Maurice, *Cataplus : Or, Aeneas his Descent to Hell*, Londres, 1672.
- AUBREY, John, *Brief Lives chiefly of Contemporaries set down John Aubrey between the Years 1669 and 1696*, éd. Andrew Clark, 1898 (première édition complète d'après les manuscrits d'Aubrey).
- , *Brief lives. A Modern English version*, éd. Richard Barber, Woodbride, Boydell press, 1993 [1982].
- AUGUSTIN D'HIPPONE (Saint Augustin), *Confessions*, trad. Louis de Mondadon, Paris, Seuil, 1982.
- BERNARD SYLVESTRE, *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Virgil Commonly Attributed to Bernardus Sylvestris*, éd. J. Jones and E. Jones, Lincoln, University of Nebraska Press, 1977.
- BOILEAU, Nicolas, *Satires*, Paris, 1666-1668.
- , *Œuvres diverses du Sieur D[espréaux], avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, 1674.
- , *Œuvres Complètes*, éd. Antoine Adam et Françoise Escal, Paris, NRF, (Bibliothèque de la Pléiade), 1979.
- BUTLER, Samuel. *Hudibras, Written in the Time of the Late Wars*, Londres, 1663.
- CAMOËS, Luis de, *Os Lusiadas*, Lisbonne, 1572.
- , *The Lusiad, or Portugals Historicall Poem : written by Luis de Camoens; and now newly put into English by the Right Honourable Sir Richard Fanshawe knight*, Londres, 1655.
- , *Les Lusiades*, trad. Henri Bismut, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- CHAUCER, Geoffrey, *The workes of Geffray Chaucer newly printed, with dyuers workes whiche were never in print before*, Londres, 1532.
- , *The Riverside Chaucer*, éd. Larry Dean Benson, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- CICÉRON (Marcus Tullius Cicero)
- a. Éditions de référence :
- , *De Finibus*, éd. et trad. Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1928-1930, 2 vol.

- , *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, éd. et trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- , *De Oratore*, éd. et trad. Edouard Courbaud. Paris, Les Belles Lettres, 1966-1971, 3 vol.
- b. Traductions:
- , *Marcus Tullius Ciceroes thre bokes of duties, to Marcus his sonne, turned oute of Latine into English, by Nicolas Grimalde*, Londres, 1553.
- , *Cicero against Catiline, in IV invective orations: containing the whole manner of discovering that notorious conspiracy, done into English by Christopher Wase*, Londres, 1671.
- COTTON, Charles, *Burlesque upon Burlesque, being some of Lucian's Dialogues, newly put into English fustian*, Londres, 1675.
- , *The Planters Manual*, Londres, 1675.
- COWLEY, Abraham, *Poems*, Londres, 1656.
- CROWNE, John, *Dæneids, or The noble labours of the great dean of Notre-Dame in Paris. A Heroic Poem*, Londres, 1692.
- DAVENANT, William, *A Discourse upon Gondibert, A Heroick Poem*, Paris, 1650.
- DENHAM, John, *Cooper's Hill*, Oxford, 1632.
- , *Poems and Translations*, Londres, 1668.
- , *Directions to a painter for describing our naval business : in imitation of Mr. Waller*, Londres, 1669.
- , *The Poetical Works of John Denham*, éd. Theodore Howard Banks, North Haven, Archon Books, 1969..
- DRYDEN, John, *The Works of John Dryden*, Londres, 1691, 4 vol.
- , *The Works of John Dryden*, éd. Edward Niles Hooker et H.T. Swedenberg, Jr, Berkeley, University of California Press, 1954-2002.
- , *The Poems of John Dryden*, éd. Paul Hammond et David Hopkins, Harrow, Longman, 2000-2005.
- ÉSOPE, *The morall fabillis of Esope the phrygian, compylit in eloquent, and ornate Scottis meter, be Maister Robert Henrisone, scholemaister of Dunfermeling*, Edimbourg, 1570.
- , *The Fables of Aesop Paraphrased in Verse, adorn'd with Sculpture and Illustrated with Annotations, by John Ogilby*, Londres, 1651.
- GUARINI, Baptista, *Il Pastor Fido*, Venise, 1590.
- , *Il Pastor Fido, The Faithfull Shepherd, A Pastoral, Written in Italian by Baptista Guarini, a Knight of Italie, and now Newly translated out of the Originall by Sir Richard Fanshawe*, Londres, 1647.
- GOULD, Robert, *Love given o'er: or a Satyr against the Pride, Lust, Inconstancy etc. of Woman*, Londres, 1690.
- GREENE, Robert, *Menaphon*, éd. Edward Arber, New York, AMS Press, 1967.
- HERMOGENE DE TARSE, *On Types of Style*, trad. Cecil W. Wooten, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987

HIGDEN, Henry, *A Modern Essay on the Tenth Satire of Juvenal*, Londres, 1686.

HOBBS, Thomas, *Leviathan*, Paris, 1651.

-- , *Leviathan*, éd. Richard Tuck, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

HOOLE, Charles, *A New Discovery of the Old Art of Teaching School*, Londres, 1660.

HOMÈRE

a. Édition de référence

-- , *L'Iliade*, éd. et trad. Paul Mazon, Paris : Belles Lettres, 1955-1957, 4 vol.

b. Traductions

-- , *Ten books of Homers Iliades, translated out of French, by Arthur Hall Esquire*, Londres, 1581.

-- , *Achilles Shield. Translated as the other seuen bookes of Homer, out of his eighteenth booke of Iliades, by George Chapman*, Londres, 1598 [1597].

-- , *Seauen bookes of the Iliades of Homere, prince of poets, translated according to the Greeke, in iudgement of his best commentaries by George Chapman Gent*, Londres, 1598.

-- , *Homer Prince of Poets, Translated according to the Greeke, in twelve bookes of his Iliades, by Geo : Chapman*, Londres, 1609.

-- , *Homer his Iliads Translated, Adorn'd with Sculpture and Illustrated with Annotations, by John Ogilby*, Londres, 1660.

-- , *Homer's Iliads in English by Tho. Hobbes ; to which may be added Homers Odysses, Englished by the same author*, Londres, 1676.

-- , *Fables ancient and modern translated into verse from Homer, Ovid, Boccace, & Chaucer, with original poems, by Mr. Dryden*, Londres, 1700.

HORACE (Quintus Horatius Flaccus)

a. Éditions de référence:

-- , *Epîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

-- , *Satires*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

b. Traductions:

-- , *Horace his arte of poetrie, pistles, and satyrs Englished and to the Earle of Ormounte by Tho. Drant addressed*, Londres, 1557.

-- , *Horace, the best of lyrick poets containing much morality, and sweetnesse : together with Aulus Persius Flaccus, his satyres, translated into English by Barten Holyday ...* , Londres, 1616.

-- , *Q. Horatius Flaccus: his Art of poetry. Englished by Ben: Jonson. With other workes of the author, never printed before* , Londres, 1640.

-- , *The poems of Horace, consisting of odes, satyres, and epistles rendred in English verse by several persons*, éd. Alexander Brome, Londres, 1666.

-- , *L'Art Poétique*, trad. Nicolas Boileau, Paris, 1674.

-- , *Horace's Art of Poetry Made English*, trad. Roscommon, Londres, 1680.

JOHN OF SALISBURY, *Policraticus. Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, trad. Cary Nederman, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

JOHNSON, Samuel, *Prefaces, biographical and critical, to the works of the English poets*, Londres, 1779-1781, 10 vol.

-- , *Lives of the Most Eminent English Poets*, éd. Roger Lonsdale, Oxford, Oxford University Press, 2006, 5 vol.

JUVÉNAL (Decimus Junius Juvenalis)

a. Édition de référence :

-- , *Satires*, éd. et trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1951.

b. Traductions :

-- , *The first Six Satyrs of Juvenal ... with annotations clearing the obscure places out of History, Laws, and Ceremonies of the Romans*, trad. Robert Stapylton, Londres, 1644.

-- , *The Satires of Decimus Julius Juvenalis Translated into English Verse by Mr Dryden and Several other Eminent Hands*, Londres, 1692.

(pseudo-) LONGIN (Longinus)

a. Édition de référence :

-- , *Du Sublime*, éd. et trad. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

b. Traductions :

-- , *Peri hypsous, or Dionysius Longinus of the height of eloquence. Rendred out of the originall. By J[ohn] .H[all]. Esq.*, Londres, 1652.

-- , *Œuvres diverses du Sieur D[espréaux], avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, Paris, 1674.

-- , *A Treatise of the loftiness or elegancy of speech written originally in Greek by Longin, and now translated out of French by Mr. J.P.*, Londres, 1680.

MACROBE, (Ambrosius Macrobius), *Œuvres Complètes*, dir. Marcel Nisard, Paris, Les Belles-Lettres, 1975 [1883].

MILBOURNE, Luke, *Notes on Dryden's Virgil in a letter to a friend : with an essay on the same poet*, Londres, 1698.

MILTON, John, *Paradise Lost*, Londres, 1667 (en dix livres) et 1672 (en douze livres).

-- , *Paradise Lost*, éd. Barbara Lewalski, Oxford, Blackwell, 2007.

MORE, Thomas, *The vvorkes of Sir Thomas More Knyght, sometye Lorde Chauncellour of England, wrytten by him in the Englysh tonge*, Londres, 1557.

-- , *The Complete Works of Thomas More*, vol. 1, éd. Anthony S. G. Edwards, Katherine Gardiner Rogers and Clarence H Miller, New Haven, Yale University Press, 1997.

NASHE, Thomas, *Strange newes, of the intercepting certaine letters, and a conuoy of verses, as they were going priuilie to victuall the Low Countries*, Londres, 1592.

-- , *The Unfortunate Traueller. Or, The Life of Iacke Wilton*, Londres, 1594.

-- , et MARLOWE, Christopher, *The tragedie of Dido Queene of Carthage: played by the Children of her Maiesties Chappell*, Londres, 1594.

-- , *Works* , éd. Ronald Mc Kerrow, Oxford, Blackwell, 1966.

OGILBY, John, *The Entertainment... of Charles II*, Londres, 1662.

OLDHAM, John, *The Works of Mr John Oldham, together with his Remains*, Londres, 1684.

OVIDE, (Publius Ovidius Naso),

a. Éditions de référence:

-- , *Métamorphoses*,

-- , *Heroides*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

-- , *Tristes*, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

b. Traductions:

Métamorphoses :

-- , *Ovide moralisé : poème du commencement du XIV^e siècle*, éd. C. de Boer, Wiesbaden, Martin Sandig OSG, 1966-1967 [1915-1938], 5 vol.

-- , *Ovide moralisé en prose : texte du quinzième siècle*, éd. C. de Boer, Amsterdam, North-Holland Publishing, 1954.

-- , *The Metamorphoses of Ovid. Translated by William Caxton, 1490*

-- , *The fyrst fower bookes of P. Ouidius Nasos worke, intituled Metamorphosis. Translated oute of Latin into Englishe meter by Arthur Golding Gent. A woorke very pleasaunt and delectable*, Londres, 1565.

-- , *Ovids Metamorphoses Englished, Mythologiz'd and represented in Figures, by G[eorge] S[andys]*, Oxford, 1632.

-- , *Fables ancient and modern translated into verse from Homer, Ovid, Boccace, & Chaucer, with original poems*, by Mr. Dryden, Londres, 1700.

Héroïdes:

-- , *Ovids Epistles translated by Several Hands*, Londres, 1680.

Amours :

-- , *Epigrammes and elegies. By I[ohn]. D[avies]. and C[hristopher]. M[arlowe]*, Middleborough, 1599.

-- , *Miscellany Poems containing a new translation of Virgills eclogues, Ovid's love elegies, Odes of Horace, and other authors; with several original poems. By the most eminent hands*. Londres, 1688.

OWEN, John, *Epigrams of that most wittie and worthie epigrammatist Mr. Iohn Owen, Gentleman. Translated by Iohn Vicars*, Londres, 1619.

PERSE (Aulus Persius Flaccus)

a. Édition de référence :

-- , *Satires*, éd. et trad. A. Cartault, Paris, Belles Lettres, 1929.

b. Traductions :

-- , *Aulus Persius Flaccus his Satires, translated into English... by Barten Holiday*, Londres, 1616.

-- , *The Satires of Aulus Persius Flaccus, Made English by Mr Dryden, With Explanatory Notes at the end of each Satire*, Londres, 1692.

PHILLIPS, John, *Maronides Or Virgile Travestie*, Londres, 1672.

-- , *Maronides Or Virgile Travesty*, Londres, 1673.

PICO DELLA MIRANDOLA et Pietro BEMBO, *De l'imitation : le modèle stylistique à la Renaissance*, éd et trad. Luc Hersant, Paris, Aralia, 1996.

PLINE LE JEUNE. (C. Plinius Secundus)

a. Édition de référence

-- , *Lettres*, éd. et trad. Anne-Marie Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 4 vol.

b. Traductions

-- , *The historie of the world. Commonly called the natvrall historie of C. Plinivs Secvndvs. Translated into English by Philemon Holland Doctor in Physicke*, Londres, 1601.

PURCELL, Henry, *Orpheus Britannicus, A collection of all the choicest songs. For one, two, and three voices, compos'd by Mr. Henry Purcell*, Londres, 1702 (seconde édition).

PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie. Contruiued into three bookes: the first of poets and poesie, the second of proportion, the third of ornament*, Londres, Richard Field, 1589.

QUINTILIEN (Marcus Fabius Quintilianus), *De l'institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, 7 vol.

R. M., *Scarronides, or Virgile Travestie... Being a Continuation of the former Story*, Londres, 1665.

RADCLIFFE, Alexander, *Ovid Travestie : A Burlesque upon Several of Ovid's Epistles*, Londres, 1680.

RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, Paris, 1674.

-- , *Reflexions on Aristotle's Treatise of Poesie... by René Rapin*, trad. Thomas Rymer, Londres, 1674.

ROSCOMMON, Wentworth Dillon, Comte de, *An Essay of Translated Verse*, Londres, 1684.

SCALIGER, Jules-César, *Poétique, livre V. Le Critique*, éd. Jacques Chomarat, Genève, Droz, 1997.

SCARRON, Paul, *Le Virgile Travesti*, Paris, 1648.

SCUDAMORE, James, *Homer A la Mode. A Mock Poem upon the first and second Books of Homer's Iliad*, Oxford, 1665.

SÉNÈQUE (Lucius Aennaëus Seneca)

a. Édition de référence :

-- , *Tragédies*, éd. et trad. François Régis Chaumartin, Paris, Belles Lettres, 1996.

b. Traductions :

-- , *Medea, A Tragedie. written in Latine by Lucius Annaeus, Seneca*, trad. Edward Sherburne, Londres, 1648.

- , *Thyestes a Tragedy, Translated out of Seneca, To which is Added Mock-Thyestes in Burlesque*, trad. John Wright, Londres, 1673.
- SERVIUS HONORATUS, *Servius' Commentary on Book Four of Virgil's Aeneid*, éd. et trad. Cristopher M. McDonough *et al*, Wauconda, Bolchazi-Carducci Publishers, 2004.
- SIDNEY, Sir Philip, *The Defence of Poesie, Sir Philip Sidney, A Critical Edition of the Major Works*, éd. Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- SMITH, John, *The Loves of Hero and Leander : a Mock Poem: with marginal notes, and other choice pieces of drollery. Got by heart, and often repeated by divers witty gentlemen and ladies, that use to walk in the New Exchange, and at their recreations in Hide Park*, Londres, 1653.
- SOPHOCLE, *Electra of Sophocles presented to Her Highnesse the Lady Elizabeth; with an epilogue, shewing the parallell in two poems, the return, and the restauration. By C[hristopher]. W[ase]*, La Haye, 1649.
- SPENSER, Edmund, *The faerie queene Disposed into twelue books, fashioning XII. morall vertues*, Londres, 1590.
- , *The Faerie Queene*, éd. A.C. Hamilton, New York, Longman, 2001.
- STURM, Johannes, *Nobilitas Literata*, Strasbourg, 1549.
- TATE, Nahum, *The History of King Lear, Reviv'd and Altered*, Londres, 1689.
- VICARS, John, --, *Babel's Balme or the Honey-Combe of Rome's Religion (...) translated into Tenne English Satires*, Londres, 1624.
- , *November the 5. 1605. The quintessence of cruelty, or, master-peice of treachery, the Popish powder-plot, invented by hellish-malice, prevented by heavenly-mercy. / Truly related, and from the Latine of the learned, religious, and reverend Dr. Herring, translated and very much dilated*, Londres, 1640.
- , *England's Remembrancer (...) wherein is contained a briefe enumeration of all, or the most of Gods free favours and choice blessings multiplied on us since this Parliament first began*, Londres, 1641.
- VIRGILE (Publius Virgilius Maro)
- a. Éditions latines des œuvres de Virgile:
- , *Christophori La[n]dini Florentini in P. Virgi. i[n]terpretatio[n]es prooemiu[m] ad Pet[rum] Medicu[m] magni Laure[n]ti filiu[m]*, Venise, 1491.
- , *Aeneidos libri duodecim cum commentario Servii Mauri Honoratu Grammatici et Jodoci Badii Ascensii*, Lyon, Jode Bade Ascensius, 1500.
- , *Vergilius*, Venise, Aldo Manuzio, 1501.
- , *Opera*, Strasbourg, Sebastian Brant, 1502.
- , *Pub. Virgilii Maronis Opera. (...) doctissimis scholiis et annotationibus Pauli Manutii in margine ascriptis, illustrata*, Londres, Henry Bynneman, 1570.
- , *Opera Virgilii Maronis, Pauli Manutii annotationes Brevissimae in margine adscriptae*, Londres, Henry Middleton, 1580.
- , *[Opera] argvmentis, explicationibus, notis illvstrati [a] auctore Ioanne Ludouico de la Cerda...*, Lyon, 1612-1619.

- , *Publii Virgilii Maronis opera per Johannem Ogilvium edita et sculpturis Æneis adornata*, Londres, 1658.
- , *P. Virgilii Maronis opera Interpretatione et notis illustravit Carolus Ruæus, Soc. Jesu, jussu Christianissimi regis, ad usum serenissimi Delphini*, Paris, 1682.

b. Traductions :

Géorgiques:

- , *Virgil's Georgicks Englished by Tho[mas] May, Esqr.*, Londres, 1628.

Bucoliques:

- , *Virgils Eclogues (...) translated grammatically, and also according to the proprietie of our English tongue, so farre as grammar and the verse will well permit. Written chiefly for the good of schooles, to be vsed according to the directions in the preface to the painfull schoole maister* (trad. John Brinsley), Londres, 1620.
- , *Virgils Eclogues translated into English by W[illiam] L[atham]*, Londres, 1628.
- , *Virgil's Bucolicks Englished [sic]. Whereunto is added the translation of the two first satyrs of Iuvenal by John Biddle*, Londres, 1634.
- , *An essay upon two of Virgil's Eclogues and two books of his Aeneis (if this be not enough) towards the translation of the whole*, by James Harrington, Londres, 1658.
- , *Virgil's Eclogues translated by several hands*, Londres, 1684.
- , *Miscellany Poems containing a new translation of Virgills eclogues, Ovid's love elegies, Odes of Horace, and other authors; with several original poems. By the most eminent hands*, Londres, 1688.
- , *Notes on Dryden's Virgil in a letter to a friend : with an essay on the same poet / by Mr. Milbourne* (Contient une traduction de la première Bucolique), Londres, 1698.

Énéide (autres que celles recensées au corpus)

- , *The boke yf [sic] Eneydos, compyled by Vyrigyle, which hathe be translated oute of latyne in to frenshe, and oute of frenshe reduced in to Englysshe by me wyll[ia]m Caxton*, Londres, 1490.
- , *The destruction of Troy, or The acts of Aeneas. Translated out of the second booke of the Aeneads of Virgill, that peerelesse prince of Latine poets. With the Latine verse on the one side, and the English verse on the other, that the congruence of the translation with the originall may the better appeare. As also a centurie of epigrams, and a motto vpon the Creede, thereunto annexed. By Sr Thomas Wrothe, Knight*, Londres, 1620.
- , *The destruction of Troy, an essay upon the second book of Virgils AENEIS. Written in the year, 1636. Trad. John Denham*, Londres, 1656.
- , *Essay upon two of Virgil's Eclogues, and two Bookes of his Aeneis (if this be not enough) towards the translation of the whole*, by James Harrington, Londres, 1658.
- , *Aeneas his descent into Hell as it is inimitably described by the prince of poets in the sixth of his aeneas, made English by John Boys*, Londres, 1661.
- , *Traduction de l'Énéide de Virgile, par Mr de Segrais*, Paris, 1668-1681(2 vol.)

- , *Sylvae, or the Second Part of Poetical Miscellanies*, (Énéide V, IX et X traduits partiellement par Dryden), Londres, 1685.
- , *L'Énéide Louvaniste*, trad. Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Biblioteca Classica Selecta, Juin 2009 (ressource électronique), consultable à l'adresse suivante : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/VirgIntro.html> (valide au 10 juin 2010).
- WALLER, Edmund. *Poems, etc. Written upon severall Occasions and to severall Persons. The fifth Edition*, Londres, 1686.
- WILSON, Thomas, *The Arte of Rhetorique*, Londres, 1553.

2. Anthologies :

- BASSNETT, Susan et LEFEVERE, André, éd. *Translation / History / Culture: A Sourcebook*, Londres, Routledge, 1992.
- CUMMINGS, Robert, *Seventeenth Century Poetry : An Annotated Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000.
- LINDLEY, David, éd. *Court Masques. Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- ROBINSON, Douglas, éd., *Western Translation Theory : from Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St Jerome, 1997.
- SMITH, Gregory, éd. *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2007 [1904], 2 vol.
- STEINER, T. R. éd., *English Translation Theory 1650-1800*, Assen, Van Gorcum, 1975.
- VENUTI, Lawrence, éd. *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000.

SOURCES SECONDAIRES

I. LES CLASSIQUES ANTIQUES, INFLUENCE ET RÉCEPTION DE L'ANTIQUITÉ AU XVII^e SIÈCLE.

- BALDWIN, T. W., *William Shakespeare's Small Latine and Less Greeke*, Urbana, University of Illinois Press, 1944, 2 vol.
- BASWELL, Christopher, *Virgil in Medieval England : Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- BELLE, Marie-Alice, « Johannes Sturm's 'Figurative Drafts' : Memory, Imitation, Reminiscence », in *Ars Reminiscendi, Mind and Memory in Renaissance Culture*, éd. Don

- Beecher et Grant Williams, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies, 2009.
- BERLIOZ, Jacques, « Virgile dans la littérature des *exempla* », *Lectures Médiévales de Virgile, Actes du Colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*, Collection de l'Ecole française de Rome 80. Rome, 1985, p. 65-120.
- BERNARD, John D., *Vergil at 2000 : Commemorative Essays on the Poet and his Influence*, éd. John D. Bernard, New York, AMS Press, 1986.
- BOLGAR, R. R., *The Classical Heritage and Its Beneficiaries: From the Carolingian Age to the End of the Renaissance*, Londres, Cambridge University Press, 1954.
- BURROW, Colin, « Virgils, from Dante to Milton », *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BUSH, Douglas, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York, Norton, 1963.
- CALABRESE, Michael, *Chaucer's Ovidian Arts of Love*, Gainesville, The University Press of Florida, 1994.
- CLARK, Alexander, *Boileau and the French Classical Critics in England, 1650-1830*, New York, Lennox Hill, 1970.
- CLARKE, M. L., *Classical Education in Britain 1500–1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
- COMPARETTI, Domenico, *Vergil in the Middle Ages*, trad. E. F. M. Benecke, Londres, Allen and Urwin, 1966 [1895].
- COURCELLE, Pierre, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, Paris, Institut de France, 1984, 2 vol.
- DESMOND, Marilyn, *Reading Dido. Gender, Textuality, and the Medieval Aeneid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- DRONKE, P., « Integumenta Virgilii », *Lectures Médiévales de Virgile, Actes du Colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*, Collection de l'Ecole française de Rome 80. Rome, 1985, p. 313-329.
- FARRON, S., *Vergil's Aeneid : A Poem of Grief and Love*, Leiden, Brill, 1993.
- GALBRAITH, David, *Architectonics of Imitation in Spenser, Daniel, and Drayton*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- GARRISON, James, *Pietas from Vergil to Dryden*, University Park, Pennsylvania University Press, 1992.
- GILSON, Étienne, *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932.
- GOUPILLAUD, Ludivine, *De l'or de Virgile aux ors de Versailles, Métamorphoses de l'épopée dans la seconde moitié du XVIIe siècle en France*, Genève, Droz, 2005.
- GREENE, Thomas, *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- , *The Light in Troy : Imitation and Discovery in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- HAMILTON, Donna B., *Virgil and The Tempest : The Politics of Imitation*, Columbus, Ohio State University Press, 1990.

- HARDIE, Philip R., *The Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- , « After Rome: Renaissance Epic. », *Roman Epic*, éd. A. J. Boyle, Londres - New York, Routledge, 1993, p. 294–313.
- JAMES, Heather, *Shakespeare's Troy : Drama, Politics and the Translation of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- JONES, J. W., Jr., « The Allegorical Traditions of the *Aeneid* », *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence*, éd. John D. Bernard, AMS Ars Poetica 3, New York, AMS, 1986, p. 107–32.
- KALLENBORG, Craig, « Cristoforo Landino's *Aeneid* and the Humanist Critical Tradition », *Renaissance Quarterly*, 36.4 (1983), p. 519-546.
- , *In Praise of Aeneas, Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hanover-Londres, University Press of New England, 1989.
- , éd., *Virgil*, New York, Garland, 1993.
- , éd., *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Blackwell, 2007.
- , *The Other Virgil : « Pessimistic » Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford, Clarendon, 2007.
- KISER, Lisa, *Telling Classical Tales : Chaucer and the Legend of Good Women*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- KRISTELLER, Paul O., *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York, Harper & Row, 1961.
- LORD, George deForest, *Classical Presences in Seventeenth-Century English Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- MARTINDALE, Charles, *Ovid Renewed : Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- , et HOPKINS, David, éd., *Horace Made New : Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- , éd., *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- , éd., *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- , *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Clarendon, 2006.
- , *Latin Poetry and the Judgment of Taste*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- MCLAUGHLIN, Martin L., *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon, 1995.
- MIOLA, Robert S., « Vergil in Shakespeare: From Allusion to Imitation », *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence*, éd. John D. Bernard, AMS Ars Poetica 3, New York, AMS, 1986, p. 241–258.
- MONFRIN, Jacques, « Les translations vernaculaires de Virgile au Moyen Age », *Lectures Médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*, Collection de l'Ecole française de Rome 80, Rome, 1985, p. 189-249.

- MONTI, Richard. *The Dido episode and the Aeneid : Roman Social and Political Values in the Epic*, Leiden, Brill, 1981.
- MURRIN, James, *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- NITCHIE, Elizabeth, *Vergil and the English Poets*, New York, Columbia University Press, 1919.
- PAPPAIOANNOU, Sophia, *Epic Succession and Dissention : Ovid's Metamorphoses and the Reinvention of the Aeneid*, Berlin-New York, De Gruyter, 2005.
- PATTERSON, Annabel, *Hermogenes and the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- , *Pastoral and ideology : Virgil to Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- , *Fables of Power : Aesopian Writing and Political History*, Durham, Duke University Press, 1991.
- PAVLOK, Barbara, *Eros, Imitation and Epic Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- PERKELL, Christine, éd., *Reading Vergil's Aeneid : An Interpretive Guide*, Norman, University of Oklahoma Press, 1999.
- PIGMAN, G. W., « Versions of Imitation in the Renaissance », *Renaissance Quarterly*, 33. 1 (1980), p. 1-32.
- QUAIN, Edwin A., *The Medieval Accessus ad Auctores*, New York, Fordham University Press, 1986.
- QUINT, David, *Origins and Originality in Renaissance Literature : Versions of the Source*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- , *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- SINGERMAN, Jerome E., *Under Clouds of Poesy : Poetry and Truth in French and English Reworkings of the Aeneid, 1160-1513*, New York, Garland, 1986.
- SMALLEY, Beryl, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1960.
- STANFORD, W. B., *The Ulysses Theme : Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1963.
- SUZUKI, Mihoko, *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- VERBART, André, « Milton on Vergil: Dido and Aeneas in *Paradise Lost* », *English Studies* 78.2 (1997), p. 111-26.
- WATKINS, John, *The Specter of Dido. Spenser and Virgilian Epic*, New Haven, Yale University Press, 1995.

II. LE LIVRE IV DE L'ÉNÉIDE: TRADUCTIONS ET IMITATIONS

1. Études générales.

- ANDERSON, William S., « Five Hundred years of Rendering the *Aeneid* in English », *Reading Vergil's Aeneid : An Interpretive Guide*, éd. Christine Perkell, Norman, University of Oklahoma Press, 1999, ch. 16.
- BURDEN, Michael, éd., *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth*, Londres, Faber and Faber, 1998.
- BURROW, Colin, « Virgil in English Translation », *The Cambridge Companion to Virgil*, éd. Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 21-37.
- FROST, William. « Translating the *Aeneid*, Douglas to Dryden : Some General Considerations », *Poetic Traditions of the English Renaissance*, éd. George deForest Lord et Maynard Mack, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 271-286.
- LEFEVERE, André : « Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital : Some English *Aeneids* », *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, éd. André Lefevere et Susan Bassnett, Londres, Cromwell Press, 1998, p. 41-56.
- MARTIN, R., éd., *Enée et Didon: naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, Presses du CNRS, 1998.

2. De Douglas à Jonson (1513-1601)

- ALLEN, Don Cameron, « Marlowe's *Dido* and the Tradition », *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*, éd. Richard Hosley, Londres, Routledge, 1963, p. 55-68.
- BARTELS, Emily C., *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- BAWCUTT, Priscilla, « Gavin Douglas and Chaucer », *RES* 21 (1970), p. 401-421.
- , *Gavin Douglas : A Critical Study*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1976.
- BELLE, Marie-Alice, « Jeux de miroirs et doubles ironiques dans *The Tragedy of Carthage* de Christopher Marlowe », in *Emprunt, Plagiat, Réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, éd. Marie Couton et al., Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 171-184.
- , « 'Unfortunate Travellers' : *Translatio*, travestissement et maniérisme littéraire chez Marlowe et Nashe », *Études Epistémè* 9 (printemps 2006), p. 185-200.
- BONO, Barbara, *Literary Transvaluation. From Virgilian Epic to Shakespearian Tragicomedy*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- BOWERS, Rick, « Thomas Phaer and the Assertion of Tudor English », *Renaissance and Reformation* 33 (1997), p. 25-40.

- BROTTON, Jerry, « Carthage and Tunis, *The Tempest* and Tapestries », in *The Tempest and its travels*, éd. Peter Hulme and William Howard Sherman, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- BURROW, Colin, « Combative criticism : Jonson, Milton and Classical Literary Criticism in England », *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol 3 : The Renaissance, éd. Glynn P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 487-499.
- CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- COLM, Lennon, *Richard Stanyhurst the Dubliner, 1547-1618, A Biography*, Blackrock, County Dublin, Irish Academic Press, 1981.
- CRAIG, D. H., *Ben Jonson. The Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1990.
- CROWLEY, Timothy, « Arms and the Boy ; Marlowe's Aeneas and the Parody of Imitation in *Dido, Queene of Carthage* », *English Literary Renaissance*, 38. 3 (Automne 2008), p. 408-438.
- CUMMINGS, Robert et MARTINDALE, Charles, « Jonson's Virgil : Surrey and Phaer », *Translation and Literature* 16 (2007), p. 66-75.
- DRYOFF, J. M., « Approaches to the Study of Richard Stanyhurst's Translation of Virgil's *Aeneid* », Thèse, University of Boston, 1971.
- EBIN, Lois, « The Role of the Narrator in the Prologues of Gavin Douglas's *Eneados* », *The Chaucer Review* 14.4 (1980), p. 353-365.
- GIBBONS, Brian, « 'Unstable Proteus': *The Tragedy of Dido Queen of Carthage* », in *Christopher Marlowe*, éd. Brian Morris, London, 1968, p. 25-46.
- GILL, Roma, « Marlowe's Virgil: *Dido Queene of Carthage* », *RES* 28 (1977), p. 141– 155.
- GOLDBERG, Jonathan, *Sodometries : Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- GRANDE, Toni, *Marlovian Tragedy : The Play of Dilation*, London, Associated Presses, 1999.
- HALL, Louis B., « An Aspect of the Renaissance in Gavin Douglas's *Eneados* », *Studies in the Renaissance* 7 (1960), p. 184-92.
- HAMILTON, Donna B., « Re-engineering Virgil : *The Tempest* and the Printed English *Aeneid* », in *The Tempest and its travels*, éd. Peter Hulme and William Howard Sherman, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- , *Virgil and The Tempest: The Politics of Imitation*, Columbus, Ohio State University Press, 1990.
- HARDISON, O. B., « Tudor Humanism and Surrey's Translation of the *Aeneid* », *Studies in Philology* 82. 3 (été 1986), p. 237-260.
- HARRAWAY, Clare, *Re-Citing Marlowe : Approaches to the Drama*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- HOOLEY, Dan, « Raising the Dead : Marlowe's Lucan », in *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, éd. Alexandra Lianeri and Vanda Zajko, Oxford, Oxford University Press, p. 243-260.

- JAMES, Heather, *Shakespeare's Troy: Drama, Politics, and the Translation of Empire*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 22, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- JOHNSON, Quentin G., *Gavin Douglas as poet-translator : Eneados and Aeneid IV*, Thèse de doctorat, Portland, University of Oregon, 1967.
- KALLENDORF, Craig, « Early Humanistic Moral Criticism of Vergil's *Aeneid* in Italy and Great Britain », Thèse, University of North Carolina, 1982.
- KINNEY, Clare, « Epic Transgression and the Framing of Agency in *Dido Queen of Carthage* », *Studies in English Literature*, 40.2 (2000), p. 261-276.
- LEUBE, Eberhard, *Fortuna in Karthago: die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Studien zum Fortwirken der Antike 1, Heidelberg, Winter, 1969.
- MESKILL, Lynn S. *Ben Jonson and Envy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- MOUL, Victoria, « Ben Jonson's *Poetaster* : Classical Translation and the Location of Cultural Authority », *Translation and Literature* 15 (2006), p. 21-46.
- , « Translation as Commentary ? The Case of Ben Jonson's *Ars Poetica* », *Palimpsestes* 20 (2007), p. 59-78.
- ORAS, Ants, « Surrey's Technique of phonetic Echoes : a Method and its Background », *Journal of English and Germanic Philology* 50 (1951), p. 289-308.
- PETERSON, Richard, *Imitation and Praise in the Poems of Ben Jonson*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- RICHARDSON, D., « Humanistic Intent in Surrey's *Aeneid* », *English Literary Review* 6 (1976), p. 204-19.
- ROBERTS-BAYTOP, Adrienne, *Dido, Queen of Infinite Variety: The English Renaissance, Borrowings and Influences*, Salzburg Studies in English Literature, Elizabethan and Renaissance Studies 25, Salzburg, Institute für Englische Sprache und Literatur, 1974.
- SCHEPS, Walter et LOONEY, Martha, *Middle Scots poets : a reference guide to James I of Scotland, Robert Henryson, William Dunbar, and Gavin Douglas*, Boston, G. K. Hall, 1986.
- SESSIONS, William, *Henry Howard, The Poet Earl of Surrey : a Life*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- STUMP, Donald, « Marlowe's Travesty of Virgil : Dido and Elizabethan Dreams of Empire », *Comparative Drama* 34 (Spring, 2000), p. 70-107.
- THOMAS, Vivien et TYDEMAN, Thomas, *Christopher Marlowe : The Plays and their Sources*, London, Routledge, 1994, p. 15 sqq.
- THOMSON, Patricia, éd., *Wyatt, The Critical Heritage*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1974.
- TUDEAU-CLAYTON, Margaret, « Supplementing the *Aeneid* in Early Modern England : Translation, Imitation, Commentary », *International Journal of the Classical Tradition*, 4. 4 (Printemps 1998), p. 507-525.
- , *Jonson, Shakespeare and Early Modern Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- , « 'Underwor(l)ds,' l'ancien et le nouveau: de Virgile à Ben Jonson », *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, éd. François Laroque, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- , « Scenes of Translation in Jonson and Shakespeare : *Poetaster*, *Hamlet* and *A Midsummer Night's Dream* », *Translation and Literature* 11.1 (Printemps 2002), p. 1-23.
- VENET, Gisèle, « *Didon, reine de Carthage* de Christopher Marlowe: traduction ou dramaturgie? », *Énée et Didon: naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, éd. R. Martin, Paris, Presses du CNRS, 1998, p. 191-197.
- WIGGINS, Martin, « When Did Marlowe Write Dido, Queene of Carthage ? », *The Review of English Studies* 59.241 (2008), p. 521-541.

3. De Vicars à Dryden (1632-1697)

- ARMSTRONG, Richard A., « Classic Translations of the Classics : The Dynamics of Literary Tradition in Retranslating Epic Poetry », in *Translation and the Classic : Identity as Change in the History of Culture*, éd. Alexandra Lianeria et Vanda Zajko, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 169-202.
- BELLE, Marie-Alice, « Sur la retraduction de l'*Énéide* en Angleterre : les enjeux politiques et esthétiques de l'*Énéide* de John Ogilby (1654) », *Études Épistémé* 12 (automne 2007), p. 49-82.
- CALDWELL, Tanya, *Virgil Made English : The Decline of Classical Authority*, New York, Palgrave MacMillan, 2008.
- DOWNS, Michael, *James Harrington*, Boston, Twayne, 1977.
- GOLDIE, Mark, « The Earliest Notice of Purcell's *Dido and Aeneas* », *Early Music* 20 (1992), p. 392-400.
- HAMMOND, Paul, « Classical Texts, Translations and Transformations », *The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*, p. 143-161.
- HARRIS, Ellen.T., *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford, Clarendon, 1987.
- LEVER, Tresham, Godolphin, his Life and Times, Londres, John Murray, 1952.
- O'HEHIR, Brendan, *Harmony from Discords : A Life of Sir John Denham*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- PATTERSON, Annabel, *Pastoral and Ideology : Virgil to Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- PAYNE-FISK, Deborah et MUNS, Jessica, « 'Clamorous with War and Teeming with Empire' : Tate and Purcell's *Dido and Aeneas* », *Eighteenth-Century Life* 26.2 (2002) p. 23-44.
- POWER, Henry, « 'Teares Breake off my Verse' : The Virgilian incompleteness of Abraham Cowley's *The Civil War* », *Translation and Literature*, 16. 2 (Automne 2007), p. 141.
- PRICE, Curtis A., *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- PROUDFOOT, L., *Dryden's Aeneid and Its Seventeenth-Century Predecessors*, Manchester, Manchester University Press, 1960.

- SOWERBY, Robin, *The Augustan Art of Poetry : Augustan Translation of the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- THOMAS, Richard, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- VAN EERDE, Katherine, *John Ogilby and the Taste of His Times*, Folkestone, Dawson, 1976.
- VENUTI, Lawrence, « The Destruction of Troy : Translation and Royalist Cultural Politics in the Interregnum », *Journal of Medieval & Renaissance Studies* 23. 2 (1993), p. 197-220.
- WALKLING, Andrew, « Politics and the Restoration Masque. The Case of *Dido and Aeneas* », in *Culture and Society in the Stuart Restoration*, éd. G. MacLean, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 52-69.
- , « Performance and Political Allegory in Restoration England : What to Interpret and When », in *Performing the Music of Henry Purcell*, éd. Michael Burden, Oxford, Clarendon, 1996, p. 163-179.
- WALLACE, Andrew, « Placement, Gender, Pedagogy: Virgil's *Fourth Georgic* in Print », *Renaissance Quarterly* 56 (2003), p. 377-407.

4. Travestis et burlesques

- CALDWELL, Tanya, « Restoration Parodies of Virgil and English Literary Values », *Huntington Library Quarterly*, 69.3 (2006), p. 383-401.
- FLAMARION, Édith, « Énée et Didon travestis par Furetière et Scarron », *Énée et Didon, Naissance, Fonctionnement et survie d'un couple mythique*, éd. R. Martin, Paris, CNRS, 1998, p. 117-128.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- HARTLE, Paul, « 'Lawrels for the Conquer'd' : Virgilian Translation and Travesty in the English Civil War and Its Aftermath », in *Reinventing the Middle Ages and the Renaissance: Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*, éd. William F. Gentrup, Turnhout, 1998, p. 127-46.
- KELSALL, Malcolm, « What God? What mortal? The *Aeneid* and English Mock- Heroic », *Arion* 8 (1969), p. 359-79.
- PINNOCK, Andrew, « Book IV in plain brown wrappers : Translations and Travesties of Dido », in *A Woman's Scorn'd : Responses to the Dido Myth*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 249-271.
- TERRY, Richard, *Mock Heroic from Butler to Cowper : an English Genre and Discourse*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- WEINBROT, Howard, *The Formal Strain. Studies in Augustan Imitation and Satire*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

5. Dryden

- BARNARD, John, « Dryden, Tonson, and the Patrons of *The Works of Virgil* (1697) », in *John Dryden : Tercentenary Essays*, éd. Paul Hammond and David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 174-236.
- BRADY, Jennifer, « Dryden and negotiations of literary succession and predecession », in *Literary Transmission and Authority : Dryden and Other Writers*, éd. Earl Miner et Jennifer Brady, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 27-54.
- BROWER, Reuben, *Mirror on Mirror : Translation, Imitation, Parody*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1974.
- BYWATERS, David, *Dryden in Revolutionary England*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- CORSE, Taylor, *Dryden's Aeneid : The English Virgil*, Newark, University of Delaware Press, 1991.
- CALDWELL, Tanya, *Time to Begin Anew : Dryden's Georgics and Aeneis*, Cranbury, NJ, Bucknell University Press, 2000.
- , « John Dryden and John Denham », *Texas Studies in Literature and Language*, 46.1 (2004), p. 49-72.
- D'ADDARIO, Christopher, « Dryden and the Historiography of Exile: Milton and Virgil in Dryden's Late Period », *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 67, No. 4 (2004), p. 553-572.
- DAVIS, Paul, « Dryden and the Consolations of Philosophy », in *The Seventeenth Century*, 15 (2000), p. 217-43. □
- , « 'But slaves we are' : Dryden and Virgil, Translation and the 'Gyant Race' », *Translation and Literature* 10. 1 (2001), p. 110-128.
- , « Dryden and the Invention of Augustan Culture », in *The Cambridge Companion to John Dryden*, éd. Steven Zwicker, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 75-91.
- , *Translation and the Poet's Life: The Ethics of Translating in English Culture, 1646-1726*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- ERSKINE-HILL, H., *The Augustan Idea in English Literature*, Londres, Edward Arnold, 1983.
- FROST, William, *Dryden and the Art of Translation*, New Haven, Yale University Press, 1969.
- , « Dryden's *Virgil* », *Comparative Literature*, 36.3 (été 1984), p. 193-208.
- , *John Dryden : Dramatist, Satirist, Translator*, New York, AMS Press, 1988.
- HAMMOND, Paul, « Dryden's *Albion and Albanus* », in *The Court Masque*, éd. David Lindley, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 169-183.
- , « The Classicist as Sceptic », *The Seventeenth Century* 4 (1989), p. 165-185.
- , Paul, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, Oxford, Clarendon, 1999.
- et HOPKINS, David, éd. *John Dryden : Tercentenary Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

- HAYNES, Kenneth, « Dryden : Classical or Neoclassical ? », *Translation and Literature*, 10.1 (2001), p. 67-77.
- HOPKINS, David, « Dryden and his Contemporaries », *The Oxford History of Literary Translation in English*, éd. Stuart Gillespie et David Hopkins, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 55-66.
- KRAMER, *The Imperial Dryden : The Poetics of Appropriation in XVIIth c. England*, Athens, University of Georgia Press, 1994.
- LEFEVERE, André : « Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital : Some English *Aeneids* », *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, éd. André Lefevere et Susan Bassnett, Londres, Cromwell Press, 1998, p. 41-56.
- MARTINDALE, Charles , « Dryden's Ovid : Aesthetic Translation and the Idea of the Classic », *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, éd. Alexandra Lianeri and Vanda Zajko, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 83-110.
- MINER, Earl and BRADY, Jennifer, éd. *Literary Transmission and Authority : Dryden and Other Writers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MORTON, Richard, *John Dryden's Aeneas : A Hero in Enlightenment Mode*, Victoria, University of Victoria Press, 2000.
- PARKER, Jan, « Teaching Troubling Texts : Virgil, Dryden and Exemplary Translation », *Translation and Literature* 10. 1(2001), p. 33-51.
- PROUDFOOT, L., *Dryden's Aeneid and its Seventeenth Century Predecessors*, Manchester, Manchester University Press, 1960.
- ROSSLYN, Felicity, « Dryden, Poet or Translator ? », *Translation and Literature* 10. 1(2001), p. 21-32.
- SLOMAN, Judith, *Dryden : The Poetics of Translation*, Toronto, Toronto University Press, 1985.
- SOWERBY, Robin, « The Augustan *Aeneis* : Virgil Enlightened? », *Translation and Literature* 11 (2002), p. 237-260.
- , *The Augustan Art of Poetry : Augustan Translation of the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- TOMLINSON, Charles, « Why Dryden's Translations Matter », *Translation and Literature* 10. 1, (2001), p. 3-20.
- VAN DOREN, Mark, *John Dryden : A Study of his Poetry*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 2007 (1946).
- WILLIAMS, Abigail, « The Politics of Providence in Dryden's *Fables Ancient and Modern* », *Translation and Literature* 17. 1 (2008), p. 1-20.
- ZWICKER, Steven, « Reading Vergil in the 1690s », in *Vergil at 2000 : Commemorative Essays on the Poet and his Influence*, éd. John D. Bernard, New York, AMS Press, 1984, p. 281-302.
- , *Politics and Language in Dryden's Poetry. The Art of Disguise*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

- , « Politics and Literary Practice in the Restoration », in *Essays on Theory, History, and Interpretation*, Harvard English Studies 14, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 268–298.
- , « John Dryden », in *The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*, éd. S. N. Zwicker. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 185-203.
- , éd., *The Cambridge Companion to John Dryden*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

III. CONTEXTE THÉORIQUE, HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

1. Histoire de la traduction

- AMOS, Flora Ross, *Early Theories of Translation*, Ithaca, Canonymous Press, 2001 (1920)
- BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin : Traducteurs, Traductions, Réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- BASSNETT, Susan, et LEFEVERE, André, éd., *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 1990.
- , éd. *Translating Literature*, Cambridge, Brewer, 1997.
- , et LEFEVERE, André, éd., *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon-Philadelphia, Multilingual Matters, 1998.
- , *Translation Studies*, Londres, Routledge, 2002 (1981).
- BERMAN, Antoine, « De la translation à la traduction », *TTR* 1. 1 (1988), p. 23-40.
- , « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* 9 (3^e trimestre 1990), p. 1- 7.
- , *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, NRF, 1995.
- BLUMENFELD-KOSINSKY, Renate *et al.*, éd., *The Politics of Translation in the Middle Ages and The Renaissance*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2001.
- BOUCHARD, Mawly, « Les Projets d'« illustration » de la langue vernaculaire et leurs héritages littéraires », *TTR* 9. 2 (1996), p. 47-74.
- BOUTCHER, Warren, « The Renaissance », in *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, éd. Peter France, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 45-55.
- , « Vernacular Humanism in the XVIth Century », in *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, éd. J. Craye, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- CONLEY, C. H., *The First English Translators of the Classics*, New Haven, Yale University Press et Londres, Oxford University Press, 1927.
- COPELAND, Rita, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages : Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- , « Toward a Social Genealogy of Translation Theory », in *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*, éd. Jeannette Beer, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1997, p. 177-184.

- COTTEGNIES, Line, « La traduction anglaise du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe (1647) : quelques réflexions sur la naturalisation », *Études Epistémè* 4 (2003), p. 30-49.
- , « Of the Notion of Imitation : The Translations of La Rochefoucauld in England in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », in *Better in France ? The Circulation of Ideas Across the Channel in the Eighteenth Century*, éd. Frédéric Ogée, Cranbury, Associated University Press, 2005, p. 129-143.
- ELLIS, Roger, and LIZ OAKLEY-BROWN, éd. *Translation and Nation : Towards a Cultural Politics of Englishness*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- FURLAN, Mauri. *La Retorica de la Traduccion en el Renacimiento*, Thèse, Linguistique, Barcelone, 2002. (Ressource électronique) Disponible à l'adresse suivante : http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0719102-102658//TOL98.pdf (valide au 10 juin 2010)
- FRANCE, Peter, « The Rhetoric of Translation », *Modern Language Review* 100 (2005), p. 255-268.
- GAMBIER, Yves, « La retraduction, retour et détour », *Méta*, 39, vol. 3 (1994), p. 412-417
- GARNIER, Bruno, *Pour une poétique de la traduction : l'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, l'Harmattan, 1999.
- GILLESPIE, Stuart and WILSON, Penelope, « The Publishing and Readership of Translation », in *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3., éd. Stuart Gillespie et David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 38-51.
- HERMANS, Theo, « Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation », in *The Manipulation of Literature : Studies in literary translation*, éd. Theo Hermans, Londres, Croons Helm, 1985, p. 103-135.
- HOLMES, James, *The Nature of Translation : Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*.
- JACOBSEN, Eric, *Translation: a Traditional Craft: An Introductory Sketch with a Study of Marlowe's Elegies*, Copenhagen, Gyldendal, 1958.
- KELLY, Douglas, « *Translatio Studii* : Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French literature », *Philological Quarterly* 57. 3 (Été 1978), p. 287-310.
- , « The *fidus interpres* : aid or impediment to Medieval Translation and *Translatio* ? », in *Translation Theory and Practice in the Middle Ages*, éd. Jeanette Beer, Kalamazoo, Medieval Institute, 1997, p. 47-58.
- KELLY, Louis, *The true interpreter : a history of translation theory and practice in the West*, New York, Saint Martin's Press, 1979.
- LADMIRAL, Jean-René, « Sourciers et ciblistes ». *Revue d'Esthétique* 12 (1988), p. 33-42.
- LAMBERT, José, et LEFEVERE, André, éd., *La Traduction dans le développement des littératures*, Berne-New York, Peter Lang, 1993.
- LEFEVERE, André, et BASSNETT, Susan, éd., *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 1990.
- , *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres-New York, Routledge, 1992.

- , et LAMBERT, José, éd., *La Traduction dans le développement des littératures*, Berne-New York, Peter Lang, 1993.
- , et BASSNETT, Susan, éd., *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon-Philadelphia, Multilingual Matters, 1998.
- LLOYD-JONES, Kenneth, « Erasmus, Dolet and the Politics of Translation », in *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Renate Blumensfeld-Kosinski et al., Ottawa, Ottawa University Press, 2001, p. 37-56.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la Poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1979 [1973].
- MORINI, Massimiliano, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994 [1955].
- NIDA, Eugene et TABER, Charles, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969.
- NORTON, G. P., *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Genève, Droz, 1984.
- OAKLEY-BROWN, Liz, « Translating the Subject : Ovid's *Metamorphoses* in England, 1560 -1567 », in *Translation and Nation : Towards a Cultural Politics of Englishness*, éd. Roger Ellis and Liz Oakley Brown, Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- , *Ovid and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- PYM, Anthony, *Method in Translation History*, Manchester, St Jerome, 1998.
- RENER, Frederic, *Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- ROBINSON, Douglas, éd., *Western Translation Theory From Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St Jerome, 2002.
- RODRIGUEZ, Liliane, « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *Palimpsestes* 4 (3^e trimestre 1990), p. 63-80.
- SHEIDLEY, W. E., « George Tuberville's Epigrams form the Greek Anthology : A Case-Study of 'Englishing' », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 12 :1 (Hiver, 1972), p. 71-84.
- STEINER, George, *After Babel : Aspects of Language and Translation*, troisième édition, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- STEINER, T. R., *English Translation Theory 1650-1800*, Assen, Van Gorcum, 1975.
- VAN HOOFF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres, Routledge, 1995.
- , « Neoclassicism and Enlightenment », in *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, éd. Peter France, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 55-64.

WATSON, Nicholas, « Theories of Translation », in *The Oxford History of Literary Translation in English*, éd. Stuart Gillespie et David Hopkins, Oxford, Oxford University Press, 2005, vol. 1, p. 73-91.

ZUBER, Roger, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

2. Histoire des formes littéraires et esthétiques

ALLISON, W.A., *Toward an Augustan Poetic : Edmund Waller's « Reform » of English Poetry*, University of Kentucky Press, 1962.

ATTRIDGE, *Well-weighed Syllables : Elizabethan Verse in Classical Metres*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

BORRIS, Kenneth, *Allegory and Epic in English Renaissance Literature: Heroic Form in Sidney, Spenser, and Milton*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

BOWRA, C. M., *From Virgil to Milton*, London, Macmillan, 1945.

BURROW, Colin, *Epic Romance from Homer to Milton*, Oxford, Clarendon, 1993.

CANFIELD, Douglas, et HUNTER, Paul, éd., *Rhetorics of Order/ Ordering Rhetorics in Neoclassical Literature*, Newark, University of Delaware Press, 1989.

-- , *The Baroque in English Neoclassical Literature*, Newark, University of Delaware Press, 2003.

CAVE, Terence, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVIe siècle*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997.

CHERNAIK, W., *The Poetry of Limitation : A Study of Edmund Waller*, New Haven, Yale University Press, 1968.

COLIE, Rosalie, *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*, éd. Barbara Lewalski, Berkeley, University of California Press, 1973.

COTTEGNIES, Line, « De l'allégorie au roman à clé : la 'littérature du secret' au milieu du XVIIe siècle », in *Histoire et Secret à la Renaissance*, éd. François Laroque, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 165-176.

-- , *L'Éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme*, Genève, Droz, 1997.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

FOWLER, Alastair, *Spenser and the Numbers of Time*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964.

-- , « The Formation of Genres in the Renaissance and After », *New Literary History*, 34. 2 (Spring 2003), p. 184-200.

-- , *Kinds of Literature : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

FUMAROLI, Maric, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, 3 vol.

- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005 [1980].
- HAGSTRUM, Jean, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.
- HALLYN, Fernand, « Le thème de l'anamorphose », in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variations et résurgences*, éd. Gisèle Matthieu-Castellani, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 9-19.
- HARDISON, O. B., *Prosody and Purpose in the English Renaissance*, Baltimore- Londres, Johns Hopkins University Press, 1989.
- HENN, Thomas R., *Longinus and English Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.
- LEWALSKI, Barbara Kiefer, éd., *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*, Harvard English Studies 14, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- LINDLEY, David, éd., *The Court Masque*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- NORBROOK, David, *Writing the English Republic. Poetry, Rhetoric and Politics 1627-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- MACKSEY, Richard, « Longinus Reconsidered », *MLN* 108. 5 (Décembre 1993): p. 913-34
- MONK, Samuel Holt, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960.
- MOORE, Leslie E., *Beautiful Sublime, The Making of Paradise Lost 1701-1734*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- ORGEL, Stephen et STRONG, Roy, *Inigo Jones and the Theatre of the Stuart Court*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- PARKER, Patricia A. *Inescapable Romance : Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- PEACOCK, John, « The French element in Inigo Jones' Masque designs », in *The Court Masque*, éd. David Lindley, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 149-168.
- PIPER, B., *The Heroic Couplet*, Cleveland, Case Western Reserve University, 1969.
- POTTER, Lois, *Secret Rites and Secret Writing : Royalist Literature, 1641-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Armand Colin, 1953.
- SMIT, W. A., *La théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles*, trad. Pierre Brachin, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- VENET, Gisèle, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- , « Shakespeare, maniériste et baroque », in *XVII-XVIII* 55 (nov. 2002), p. 7-25.
- WEINBROT, Howard, *The Formal Strain. Studies in Augustan Imitation and Satire*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.
- , *Augustus Caesar in « Augustan » England : The Decline of a Classical Norm*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

--, *Eighteenth-Century Satire : Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 (1988).

WOODS, Susanne, *Natural Emphasis, English Versification from Chaucer to Dryden*, San Marino, Huntington Library, 1984.

ZUBER, Roger, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

3. Histoire du livre et de la lecture

BASWELL, Christopher, *Virgil in Medieval England : Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Albin Michel, 1996.

-- , et CAVALLO, Guglielmo, éd., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997.

GRAFTON, Anthony et JARDINE, Lisa, *From Humanism to the Humanities : education and the liberal arts in fifteenth- and sixteenth-century Europe*, Londres, Duckworth, 1986.

-- , et JARDINE, Lisa, , « 'Studied for Action' : How Gabriel Harvey read his Livy », *Past and Present*, 129.1 (1990), p. 30-78.

-- , « Le lecteur humaniste », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Seuil, 1997, p. 209-248.

-- , *Les origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Seuil, 1998.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

KALLENDORF, Craig, *Virgil and the Myth of Venice: Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford, Clarendon, 1999.

-- , « The Aeneid Transformed: Illustration as Interpretation from the Renaissance to the Present », in *Poets and Critics Read Vergil*, éd. Sarah Spence, New Haven, Yale UP, 2001, p. 121-48.

-- , *The Virgilian Tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 2007.

KENNEY, E[dward] J[ohn], *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Sather Classical Lectures 44, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1974.

MCKAY, Alexander G., « Book Illustrations of Vergil's Aeneid AD 400-1980 », *Augustan Age* 6 (1987), p. 227-37.

MORTIMER, Ruth, « Vergil in the Light of the Sixteenth Century: Selected Illustrations », *Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence*, éd. John D. Bernard, AMS Ars Poetica 3, New York, AMS, 1986, p. 159-84.

MOSS, Ann, *Printed Common-place Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996

- PASQUIER, Bernadette, *Virgile illustré de la renaissance à nos jours en France et en Italie*, Paris, Touzot, 1992.
- SHARPE, Kevin et ZWICKER, Steven, éd. *Reading, Politics, and Society in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- SHERMAN, William, *John Dee : The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst, University of Massachussets, 1995.
- , *Used Books : Marking Readers in Elizabethan England*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 2008.
- SLIGHTS, William, *Managing Readers. Printed Marginalia in English Renaissance Books*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- WLOSOK, Antonie , « Illustrated Vergil Manuscripts: Reception and Exegesis », *Classical Journal* 93 (1998), p. 355–82.

4. Histoire politique et culturelle

- BELLANY, Alastair, *The Politics of Court Scandal in Early Modern England: News Culture and the Overbury Affair*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- BUTLER, Martin, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- CRESSY, David, « Remembrancers of the Revolution: Histories and Historiographies of the 1640s », *The Huntington Library Quarterly*, vol. 68 (2005), p. 257-268.
- DOLAN, Frances E., *Whores of Babylon: Catholicism, Gender and 17th Century Print Culture*, New York, Cornell University Press, 1999.
- FORAIN, Guillaume, « Culture de cour et idéologie: de l'usage de la pastorale dans le masque *Pans Anniversarie* de Ben Jonson (1621) », *Études Epistémè* 3 (Printemps 2003), p. 124-155.
- MCKEON, Michael, *Politics and Poetry in Restoration England*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1975.
- ORGEL, Stephen et STRONG, Roy, *The Theatre of the Stuart Court*, Berkeley, University of California Press, 1973, 2 vol.
- ROSE, Craig, *England in the 1690s : Revolution, Religion and War*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- THOMAS, P. W., « Two Cultures? Court and Country under Charles I », in *The Origins of the Civil War*, éd. Conrad Russel, Londres, MacMillan, 1973, p. 169-193.
- WHITE, Michelle A., *Henrietta Maria and the English Civil Wars*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- YATES, Frances, *Astraea : the imperial theme in the XVIth century*, Londres, Routledge and K. Paul, 1975.
- ZWICKER, Steven, *Lines of Authority: Politics and English Literary Culture, 1649-1689*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

5. Philosophie et histoire des idées

- ALLEN, Don Cameron, *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins, 1970.
- ANDERSON, Judith, *Words That Matter : Linguistic Perception in Renaissance English*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996 [1954].
- GONTIER, Thierry, « Un platonisme sans *cosmos* ? La sagesse de Marsile Ficin », in *Marsile Ficin : les platonismes à la Renaissance*, dir. Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2000.
- LESSAY, Franck, « Sur le traité des passions de Hobbes : commentaire du chapitre VI du *Léviathan* », *Études Epistémè* 1 (Printemps 2002), p. 20-44.
- MATTON, Sylvain, « Marsile Ficin et l'Alchimie », in *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, éd. Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton, Paris, Vrin, 1993, p. 123-192.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henry Joly, Paris, Gallimard, 1984 (2^e édition).
- QUITSLUND, Jon A, *Spenser's Supreme Fiction: Platonic Natural Philosophy and The Faerie Queene*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- RICHTER SHERMAN, Claire, *Imaging Aristotle : Verbal and Visual Representation in Fourteenth-century France*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- SEEBOHM, Frederic, *The Oxford Reformers : John Colet, Erasmus and Thomas More*, Londres, J.M. Dent and Sons, [1914].
- WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, Faber, 1958.
- YATES, Frances, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.
- , *The Art of Memory*, Chicago, Chicago University Press, 1966.

IV. DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET AUTRES OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- BAKER, Mona, éd., *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2002.
- CLASSE, Olive, éd., *The Encyclopedia of Literary Translation into English*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 2000.
- CRYSTAL, David, éd., *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Dictionary of the Scots Language*, ressource électronique, disponible à l'adresse suivante : <http://www.dsl.ac.uk> (valide au 10 juin 2010)
- FRANCE, Peter, éd., *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

- GAFFIOT, F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1937.
- GILLESPIE, Stuart et HOPKINS, David, *The Oxford History of Literary Translation into English*, Oxford, Oxford University Press, 2005-, 4 vol.
- MATTHEW, H. C. G. et HARRISSON, Brian, éd., *The Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- NISBET, H. B., et RAWSON, Claude, éd., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989-2005.
- The Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press, 2009. Ressource électronique, disponible à l'adresse suivante : <http://dictionary.oed.com/> (valide au 10 juin 2010).
- VINAY, Jean-Paul, et DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée de l'anglais et du français : méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958.
- WARD, A.W. WALLER, A.R, TRENT, W.P. et al., éd., *The Cambridge History of English and American Literature*, éd. Cambridge, Cambridge University Press, 1907-21, 18 vol.

V. BIBLIOGRAPHIES

- CUMMINGS, Robert, « Recent Studies in English Translation, c. 1520-c. 1590 », *English Literary Renaissance*, 37.2 (2007), p. 274-316.
- , and GILLESPIE, Stuart, « Translations from Greek and Latin Classics 1550-1700 : A Revised Bibliography », *Translation and Literature*, 18. 1 (Printemps 2009), p. 1-42.
- GILLESPIE, Stuart, « A Checklist of Restoration English Translations and Adaptations of Classical Greek and Latin Poetry, 1660-1700 », *Translation and Literature* 1(1992), p. 52-67.
- SIENKEWICZ, Thomas, *The Classical Epic : An Annotated Bibliography*, Pasadena, Californie, Salem Press, c1991.
- WILSON, David Scott, « Virgil in Late Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance: An Online Bibliography » (ressource électronique), 1997-2010, disponible à l'adresse suivante : <http://virgil.org/bibliography/> (valide au 10 juin 2010).

TRADUCTIONS COMPLÈTES	TRADUCTIONS PARTIELLES	LIVRE IV TRADUIT SEUL	IMITATIONS
<i>1607 Phaer – Twyne</i> <i>1620 Phaer – Twyne</i> 1632 John Vicars 1649 John Ogilby (Œuvres complètes) 1654 John Ogilby (Œuvres complètes révisées) <i>1659 Ogilby</i>	1620 Thomas Wrothe, <i>Énéide</i> II. 1632 George Sandys, <i>Énéide</i> I. 1656 John Denham, <i>Énéide</i> II 1658 James Harrington, <i>Énéide</i> I et II 1659 James Harrington, <i>Énéide</i> III à VI.	1622 Anon. <i>Dido's Death</i> 1634 Robert Stapylton, <i>Dido and Aeneas</i> 1648 Richard Fanshawe, “The Loves of Dido and Aeneas” 1658 Sidney Godolphin (avant 1642) and Edmund Waller, <i>The Passion of Dido for Aeneas</i>	

Sont notées **en gras** les publications comprenant une traduction du livre IV de l'*Énéide*

Sont notées *en italiques* les rééditions des différentes traductions.

TRADUCTIONS COMPLÈTES	TRADUCTIONS PARTIELLES	LIVRE IV TRADUIT SEUL	IMITATIONS
<p><i>1665 Ogilby</i></p> <p><i>1668 Ogilby</i></p> <p><i>1675 Ogilby</i></p> <p><i>1684 Ogilby</i></p> <p>1697 John Dryden (Œuvres complètes). <i>1698 Dryden</i></p> <p>1708 (avant 1695) Lauderdale (Œuvres complètes)</p>	<p>1685 Stafford, <i>Énéide</i> II, John Dryden, <i>Énéide</i> V, VIII, IX et X</p> <p>1688 Milbourne, <i>Énéide</i> I</p> <p>1692 Thomas Fletcher, <i>Énéide</i> I à IV (fragments)</p>	<p>1660 Robert Howard, “The Fourth Book of Virgil” <i>1664 Fanshawe</i></p> <p>1668 John Denham, “The Passion of Dido for Aeneas” <i>1671 Denham</i></p> <p><i>1676 Fanshawe</i> <i>1679 Godolphin-Waller</i></p> <p><i>1684 Denham</i></p> <p><i>1692 Fanshawe</i></p> <p>1693 John Lewkenor, “The deserted Queen” <i>1696 Howard</i></p>	<p>1664 Charles Cotton, <i>Scarronides</i> (livre I)</p> <p>1664 Charles Cotton, Scarronides (livre IV)</p> <p>1665 R. M., <i>Scarronides</i> (livre II) <i>1665 Cotton</i> <i>1667 Cotton</i> <i>1670 Cotton</i></p> <p>1672 John Philips, <i>Maronides</i> (livre I) 1672 Maurice Atkins, <i>Cataplus</i></p> <p>1674 Nahum Tate, <i>Brutus of Alba</i></p> <p><i>1678 Cotton</i></p> <p><i>1682 Cotton</i></p> <p>1689 Anon, <i>The Irish Hudibras</i> (livre VI)</p> <p>1689 Nahum Tate et Henry Purcell, <i>Dido and Aeneas</i> <i>1691 Cotton</i></p> <p>1692 Anon, <i>Scarronides</i> 1692 John Crowne, <i>Deaeneids</i></p> <p>1692 John Crowne, <i>History of a Famous and Passionate Love</i> (livre IV) <i>1700 Cotton</i></p>

ANNEXE 2. MORCEAUX CHOISIS

**Lecture transversale des traductions et « imitations » d'un même passage :
l'union de Didon et Énée.****Virgile, *Énéide* IV, v. 160-172**

Interea magno misceri murmure caelum
incipit ; insequitur commixta grandine nimbus ;
et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus
Dardaniusque nepos Veneris diuersa per agros
tectata metu petiere ; ruunt de montibus amnes.
Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt : prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum ; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt uertice nymphae.
Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit ; neque enim specie famaue mouetur,
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem :
coniugium uocat ; hoc praetexit nomine culpam.

*Entre-temps, dans le ciel, un grondement intense
commence à retentir ; puis survient un nuage, mêlé de grêle.
Alors l'escorte des Tyriens, les jeunes Troyens et le petit-fils dardanien
de Vénus prennent peur et cherchent des refuges un peu partout
dans les champs ; des torrents dévalent des montagnes.
Didon et le chef des Troyens aboutissent dans la même grotte.
En premier lieu, Tellus, et Junon, qui préside aux hymens,
donnent le signal ; les éclairs et l'éther complices ont brillé
pour les noces et, en haut de la grotte, les Nymphes ont hurlé.
Ce jour-là fut le premier qui causa sa mort et ses malheurs ;
en effet, ni souci des apparences ni réputation ne lui importent,
et Didon désormais n'envisage plus des amours furtives :
elle parle de mariage, couvrant sa faute de ce nom.*

Gavin Douglas, *Eneados* (1513), *The Fuirt Book*, n. p.

In the mene quhile, the hevynnys all about
 With felloun noyis gan to rummyl and rout,
 Ane bub of weddir followit in the taill,
 Thick schour of rane mydlit full of haill.
 The Tyriane menye skalis wyde quhare,
 And all the gallandis of Troy fled here and thare;
 And eik with thame the yong Ascaneus,
 Nevo to King Dardane and to Venus.
 For fere to divers stedis throw the feildis
 Thay seik to hald, houses, hirmes and beildis:
 The ryveris rudely ruschis our hillis bedene.
 Within ane vace in enterit Dido Quene,
 And eik the Troiane Duke all thame allane,
 By aventuris as thai eschewit the rane.
 Erth the first mother maid ane takin of wo,
 And eik of wedlock the pronuba Juno,
 And of thare cupling wittering schewis the are,
 The flamb of fyreflaucht lichting here and thare,
 And on the hillis hie toppis, but leis,
 Sat murnand nymphis, hate Oreades.
 This was the formost day of hir gladenes,
 And first morrow of hir wofull distress.
 For nouthur the fassoun, nor the maner sche
 Attendis now, nor fame, nor honeste.
 Ne from theus furthwart Dido any more
 Musis on love secrete as of before,
 Bot clepit it spousage, and with than fare name
 Clokit and valit hir cryme and opyn schame.

Le passage est omis dans l'édition de Richard Copland (Londres, 1553).

Henry Howard, Earl of Surrey, *The Fourth Booke of Virgil* (1554), n. p.

In the meane whyle the heavens gan rouble fore:
 In taylor thereof, a myngled showre with hayle.
 The Tyrian folke, and eke the Troians youth,
 And Venus nephewe the cottage for feare
 Sought around about: the floudes fell from the hyls.
 Dido a denne, the Troiane prince lykewyse,
 Chaunsed upon. Our mother (then) the earth,
 And Juno that hath charge of maryage,
 Fyrst tokens gave with burning gleades of flame,
 And savvy to the wedlocke lyghtnyng skyes:
 And the Nymphes wayted from the mountaynes top:
 Ayme, this was the formost day of myrthe,
 And of unhappy the fyrst occasion eke.
 Respect of fame no longer her wythhelde:
 But museth how to frame her love by stelthe.
 Wedlocke she cal it: under which pretence,
 Of that fayre name she cloketh now her faut.

Thomas Phaer, *Seven Books of Virgil's Aeneis* (1558), « The Fourth Boke », n. p.

By this time heaven with rombling noise and cloudes is overcast
 And thunders breke the skues, and raine outrageous pourith fast,
 And shoures of haile and fleet so sharpe, that fast on every syde
 The Carthage lords and Troian youth eche one them selfs doth hide
 In woods and houses, here and there they seke, both man and childe
 For feare, and down from hilles the floodes do fall with waters wilde
 A cave the quene did take, the Troyan duke with her did byde.
 The groud proclamyd myrth, and Juno self did give the bryde.
 The fyer and ayre agreed, and to this cowpling gave their light.
 In signe of joye, and over head the mountain fairies shrigh.
 There fyrst began the grief, that day was cause of sorowes all,
 For nothing after that by fame she setts nor what may fall,
 Nor longer now for love in stelth quene Dido her provides,
 But wedlock this she calls, with wedlocks name her faut she hides.

Richard Stanyhurst, *The First Four Books of Virgil's Aeneis* (1583), The fourth Book, p. 66-67.

Thee whilst in the skie seat great bouncing rumbelo thundring
 Rattleth: downe powring too sleete thick haile knob is added.
 Thee Tyrian feloship with youthfull Troian asemblic
 And Venus hautie nephew doo ran too sundrie set houses.
 Hudge flouds lowdly streaming from mountains loftie be trowling,
 Dido and thee Troian captaine doo iumble in one den.
 Then the earth crav's the banes, theretoo warty Juno, the chaplain,
 Seams up thee bedmatch, the fire and aire testifie wedlock.
 And Nymphs in mountains high too doe squeak, hullelo, yearning
 That day cros and dismal was cause fo mischief al after,
 And bane of her killing; her fame for sleight she regarded.
 No more dooth she laboure to mask her phansie with hudwinck,
 With thee name of wedlock her carnal leacherie cloaking...

Christopher Marlowe, *The Tragedy of Dido Queene of Carthage* (1594), Acte III, sc. 4.

The Storme. Enter Aeneas and Dido in the Cave at severall times.

Dido. Aeneas.

Aeneas. Dido.

Dido. Tell me deare love, how found you this Cave?

Aeneas. By chance swete Queene, as Mars and Venus met.

Dido. Why, that was in a net, where we are loose,

And yet I am not free, oh would I were.

(...)

Aeneas. If that your majestie can looke so lowe,
 As my despised worths, that shun all praise,
 With this my hand I give to you my heart,
 And vow by all the Gods of Hospitalitie,
 By heaven and earth, and by faire brothers bowe,
 By Paphos, Capys and the purple Sea,
 From whence my radiant mother did descend,
 And by this my Sword that saved me from the Greekes,
 Never to leave these newe upreared walles,
 Whiles Dido lives and rules in Junos towne,
 Never to like or love any but her.

Dido. What more then Delian musicke doe I heare,
 That calles my soule from forth his living seate,
 To move unto the measures of delight:
 Kind clowdes that sent forth such a curteous storme,
 As made disdaine to flye to fancies lap;
 Stoute live in mine armes make thy Italy,
 Whose Crowne and kingdome rests at thy commande.
 Sicheus, not Aeneas be thou calde:
 The King of Carthage, not Anchises sonne:

Hold, take these Jewels at thy Lovers hand,
 These golden bracelets, and this wedding ring,
 Wherewith my husband woo'd me yet a maide,
 And be thou king of Libia, by my guift.

Exeunt to the Cave

Enter Achates, (Cupid for) Ascanius, Iarbus, and Anna.

Achates. Did ever men see such a sudden storme?
 Or day so cleere so suddenly orecast?

Iarbus. I thinke some fell Inchantresse dwelleth here
 That can call them forth when as she please,
 And dive into blacke tempests treasure
 When as she meanes to maske the world with clowdes?

Anna. In all my life I never knew the like,
 It haild, it snowed, it lightned all at once.

Achates. I thinke it was the divels reveling night,
 There was such hurly burly in the heavens:
 Doubtless Apollos Axeltree is crackt,
 Or aged Atlas shoulder out of joynt,
 The motion was so over violent.

Ben Jonson, *Poetaster* (1601), Acte V, sc. 2.

Caes. Gentlemen of our chamber, guard the doores, □
 And let none enter. Peace. Begin, good Virgil.

Virg. Meane while, the skies 'gan thunder; and in taile □
 Of that, fell pouring stormes of fleet, and haile: □
 The Tyrian lords, and Troian youth, each where □
 With Venvs Dardane nephew, now in feare
 Seeke out for feuerall flielter through the plaine;
 Whil'ft flouds come rowling from the hills amaine.
 Dido a caue, The Troian Prince the fame
 Lighted upon. There earth, and heavens great dame,
 That hath the charge of marriage, first gave signe
 Unto this contract; fire, and aire did shine,
 As guiltie of the match; and from the hill
 The nymphs, with shreekings, doe the region fill.
 Here first began their bane; This day was ground
 Of all their ills: For now, nor rumours sound,
 Nor nice respect of state moves Dido ought;
 Her love, no longer now by stealth is sought:
 Shee calls this wedlocke, and with that faire name
 Covers her fault...

Anon, *The Death of Dido* (1622)

Meanwhile great thundering murmur fills the clouds
 And storm with mixt hail follows, soon for shrouds
 The Lords of Tire and Troian youth seeke out,
 And young Ascanius fearefull fields above.
 From hils downe torrents rush, one cave or grot,
 Dido, the same the Troian chiefe had got:
 First earth, and Juno wedlocks friend, give signes
 As party to the Match, skie-lighning shines.
 And fairy Nymphs houle from the highest hils.
 This first day of her death, first of her ils;
 Cause was, no care of State nor fame doth move
 Dido, henceforth no thought of stealing love,
 She calls it marriage, and with that faire name,
 Clokes the foule fault...

John Vicars, *Virgil's Aeneis* (1632), The Fourth Book, p. 94.

Meanwhile the heavens with stormie clouds are cloy'd
 Huge showers of hail the hunters soon annoy'd.
 Whereat the Tyrian troops and Trojan train,
 Yea Venus sonne himself, flock all amain,
 Disperst and scattered all, with feare to hide
 Themselves in what next shelter they espi'de:
 Great rainy flouds from hills do whirling glide.
 In one cave Dido and Aeneas meet:
 And first the earth and nuptiall Iuno sweet
 Work wedlock signes, conjugall fire and aire
 Shew forth, and wood-nymphs loud their loves declare.
 This day began first cause of death, of woe,
 For neither future fame, nor present show,
 Doth Dido move; nor to consulting came
 This surreptitious love, which she did name
 Wedlock, and under wedlocks name did hide
 This faulty fact...

Robert Stapylton, *Dido and Aeneas* (1634), n. p.

Meane while with horrid noise the heavens contend:
 Rain mixt with haile, straight follows. Tyrians fly,
 Ascanius and the youthfull Troians hye,
 Frighted away: to severall shelters all
 Now stragling. Rivers from the mountains fall.
 Troyes Generall and Dido tooke one Cave.
 First earth and marrying Iuno th' Omen gave:
 Fire flasht, th' ayre's privy to the match: on hills
 Nymphs howl'd: that day of death first, first of ills
 Was cause; for neither forme doth Dido moue,
 Nor fame, nor now she meditates stolne loue,
 Wedlooke she calst', pretexting with that name
 Her fault...

Sir Richard Fanshawe, « On the loves of Dido and Aeneas » (1648), v. 186-203.

Meanwhile loud Thunder Heav'n's Pavilion teares,
 Making a passage for th' ensuing raine;
 The *Trojan* youth, and *Tyrian* followers,
 And *Venus* Dardan-Grandchild through the Plaine
 Seeke sev'rall shelters: Rivers, like a Mayne,
 Rush from the Mountaines round. One Cave that Lord
 Of Troy, and she who did in Carthage raigne
 Lighted upon. Earth gives the signall word,
 And *Juno*, Queene of Marriage, doth their hands accord.

The guilty Heav'ns, as blushing to have been
 An instrument this meeting to fulfull,
 With flashing lightning shone: The Nymphs were seen
 To weepe with all their streames, and from each hill
 Were heard to murmur the presaged Ill.
 That day did usher Death, and *Didos* shame:
 For now shees arm'd, let men say what they will,
 Nor seekes, as erst, to hide her am'rous flame:
 She calls it Wedlock, gives her fault an honest name.

John Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro* (1649), p. 79-80.

Mean-while high heaven with murmurs loud contends,
 And straight a showre, commixt with haile descends.
 The *Trojan* Nobles, and the *Phrygian* traine,
 With young *Ascanius*, scatter'd throught the plaine,
 Seek severak shelters, floods from mountains rave.
 The *Trojan* Prince and *Dido* take one cave.
 First earth and marrying *Juno* gave the signe:
 And Nymphs sat howling on the high-browd hils,
 This the first day of death, and first of ils
 The cause; for neither forme, nor fame did move
 Nor *Dido* judgeth this unlawfull love;
 Se stiles it wedlock, gives her crime that name.

John Ogilby, *The Works of Publius Virgilius Maro* (1654), p. 263-264.

When gain'st Heavens Peace loud murmuring Clouds rebell,
 And, mix'd with Hail, a sudden Tempest fell.
 The *Tyrian* Nobles, and the *Phrygian* Train,
 With *Venus* Nephew, scatter'd through the Plain,
 Seek several shelters, Floods from Mountains rave:
^rThe *Trojan* Prince, and *Dido*, take one Cave.
^sEarth, and contracting *Juno*, gave the sign,
 Whils't Fire, and Air, in guilty Blushes shine.
 The ^tMountain-Nymphs with Skreeches this foreshow
 The day of Death, and Fountain of all Woe:
 For neither Form nor Fame did *Dido* move,
 Nor counts she stoln Delights unlawful Love:
 Her crime she justifies with Wedlocks name.

(*r*) The Criticks accuse our Author for leaving the Queen without any attendant; but *Nascimbanus* vindicates him by the command of *Juno*, and *Aristotle's Poetics*.

(*s*) Why Earth gives the Sign, is not certain; She was believed to preside over Marriage, to whom Virgils upon their Weddings sacrific'd. Nor was anything more ominous upon those occasions than an Earthquake. That she gives the first Sign here is (according to *Germanus*) because she hath the priority amongst all that give Signs or Oracles.

(*t*) Which *La Cerda* conceives to have been the Furies, whom the Lovers deceiv'd by their Marriage-joys thought Nymphs.

Sidney Godolphin/ Edmund Waller, *The Passion of Dido for Aeneas* (1658), n. p.

Meanwhile, the gathering Clouds obscure the Pole,
 They flash out lightning and in Thunder roule:
 A bitter storme succeeds, the troops divide
 And ore the Hills disperst to Coverts ride.
 One Cave her dark bosome doth afford
 Shelter to *Dido* and the *Trojan* Lord.
 Heaven shines with fire, earth shakes at this success
 The Conscious air is fill'd with Prodigies.
 This was the hour, which gave the fatall blow,
 The pregnant spring of al succeeding woe.
 Tender respects no more have power to move
 The haplesse Queen, no more she hides her love,
 But doth hir Crime express with Hymens name.

James Harrington, *Virgil's Aeneis* (1659), The Fourth Book, p. 24.

Mean while the destin'd storm in thunder stoops
 With boisterous sallies at the sporting troops:
 All in a fazled rar, her furious Shocks
 They fly, pursu'd by torrents from the Rocks;
 While Dido and the Trojane Prince, to save
 Themselves, by Fate are led into one Cave.
 Ah! Heedless Juno, see; Ah! Venus, Ah!
 The cruel boy's destroying Arrow stay:
 The Air hath blushes on his conscious cheek,
 And from the Rocks wild Nymphs are heard to shriek.
 This was the hour of death, nor could the name
 Of Hymen ever stop the mouth of Fame.

Robert Howard, *Poems* (1660), « Of the Loves of Dido and Aeneas », p. 148-149.

Whilst thus he wish't, lowd murmurs fill the skie,
 Follow'd by storms of hail, the hunters flie
 For severall shelters, whilst amazed sight
 From mountains tops sees Rivers take their flight.
 The Queen and Trojan Prince, seeking to save
 Themselves from storms, meet in one fatall cave,
 The earth first shook, and Juno gave the signe,
 And at such rites ungentle flashes shine.
 While, through the conscious aire, the Marriage song,
 Was howls of Nymphs, which from the mountains rung.
 This day first usher'd death, and from this day,
 Misfortunes took their birth, nor did she weigh
 Her present act, or think of future fame,
 Nor could this amorous theft beget a shame;
 She cal'd it marriage, with a fond designe,
 Believing in the name to hide the crime.

Charles Cotton, *Scarronides, or Virgil Travestie*, Book IV (1664), p. 36-37.

(e) Mean-while the Clouds began to clatter
 And to poure down whole Pails of Water
 Whilst young *Ascanius* and his Mates
 Were wash'd and dash'd like Water-rats.
 Fair *Dido* then for all her Hoops,
 Bang'd her old Mare about the Stoops,
 And jogg'd her Buttocks, though a Queen,
 For fear of being wet to th'Skin;
 Nay, e'en *Aeneas*' self, forgetting
 His Reputation, shrunk i'th' wetting,
 And ran, or would have done at least,
 But that his Horse, a sober Beast,
 Proceeded slow, with Motion grave,
 And crav'd the Spur, in Care to save
 His Master's Neck, as some suppose,
 Though his Care was to save is Cloaths;
 He spurr'd, nor yet was *Dido* idle,
 For gingle gingle went her Bridle,
 (f) Till Fortune, or Dame *Juno* rather,
 Clap'd 'em into a Cave together.

 (e) *Interea magno misceri murmure caelum*
incipit : -----

(f) *Speluncam Dido dux et Troianus eandem*
deueniunt : prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum -----

The Cave so darksome was, that I do
 Think *Joan* had been as good as *Dido*:
 But so it was, in that Hole, they
 Grew intimate, as one may say:
 The Queen was blithe as Bird in Tree,
 And bill'd as wantonly, whilst he
 (g) By Hindlock seizing fast Occasion,
 Slipp'd into *Dido*'s Conversation:
 And, in that very Place and Season,
 'Tis thought *Aeneas* did her Reason.
 (h) This Sport of Mischief much was Cause
 For Sweet Meat will have sower Sauce;
 And they their Time in Cave so spending,
 Beginning was of *Dido*'s Ending.
 Her Majesty now no more nice is;
 (i) Nor seeks she now, by fine Devices,
 To hide her Shame; but leads a Life,
 As if they had been (j) Man and Wife.

 (g) -----*Conscius Aether*
Connubii ----
 (h) *Ille dies primus leti primusque malorum*
causa fuit ; ----
 (i) -----*neque enim specie famaue mouetur,*
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem :
 (j) *coniugium uocat ; hoc praetexit nomine culpam.*

John Crowne, *The History of a Famous and Passionate Love* (1692), p. 13-14.

At length their Modesty to death was teiz'd,
 And both took Resolutions to be eas'd.
 He came with firm Decrees to break all Bars,
 She for the same Design that hour prepares.
 In Walls of Forms she'd make no more Defence,
 Which prolong'd War at her hearts great expence.
 Her Troops are now in exact order spread
 In th' open naked Field of Love, her Bed.
 There like Aurora on a gentle Wave,
 She Audience to her eager Lover gave.
 Tempted beyond what mortal cou'd resist,
 Her white hot Hand he seiz'd and hotly kiss'd,
 Then pour'd out all his Soul. Her rowling Eyes,
 Sighs, tender Pressings, gave him kind replies.
 Emboldned to her Bosom he advanc'd,
 Then both a while in Raptures were entranc'd;
 Only in Pantings, and by silence spoke.
 At length a murm'ring smoaking Flood out broke,

Of kindest Words, hot Kisses, Sighs and Tears,
 Which bore down all his Modesty and hers.
 All thoughts of Vertue and its guardian Pride
 Were chas'd away; all Pleasure was enjoy'd,
 Love's ripe and plenteous Vintage cou'd bestow,
 And from plump luscious Grapes well prest cou'd flow.
 That Day they part not, nor the ensuing Night,
 They melt down both in ravishing Delight.
 Both often swore never to part in Mind,
 And grieve their Bodies e'er shou'd be disjoyn'd;
 Into each other wish their whole cou'd flow,
 And by strong Roots firm to each other grow.
 So joyn'd they are, let what will step between,
 Something has hold of both by Ties unseen,
 For all Affairs, and Locks and Walls too strong,
 And will not let 'em be asunder long.
 They gaz'd, they sung, they kiss'd the Morn away;
 Love only by some forms ador'd by Day,
 Made some Processions round his outward Courts;
 Devout preparatives for close resorts
 At Night, to his Recesses most conceal'd,
 Where all his Sacred Mysteries were reveal'd.

John Lewkenor, *Metellus His Dialogues* (1693), « The Deserted Queen », p. 95-96.

When, the Clouds murmu'ring a fierce Storm aroise,
 Heaven drowns with Rain, and Hails a Shower of Blows.
 New Rivers rise from Top of eve'ry Hill;
 Run down like Seas: The Vales begin to fill.
 The Tyrians, Trojans, all to the' Tempest yield;
 And fly half-drown'd or ston'd out of the Field.
 Some to one Cottage, some to' another fly,
 Stand under Trees; some in dark Caves do lye.
 Whilst all disperse, all strive themselves to save,
 Dido and Aeneas light on the same Cave.
 The trembling Earth gave an unlucky Sign
 To the' wicked Act, and though great Juno join,
 The Air yet thunder'ing then might well be thought
 (It light'ning too) ill Omen to the Fault;
 The Mountain-Nymphs howl out loud as they can;
 That Day all Dido's Misery began.
 Honour and Fame prevail with her no more
 To hide her Fault, as she had done before.
 She calls it Marriage now, easily taught
 By Love, alas, to colour so her Fault.

Richard Maitland, Earl of Lauderdale, *Virgil's Aeneids* (1708), Book IV, p. 156, v.188-202.

Now Clouds and Thunder intercept the Day,
 And Hail and Rain force their impetuous way
 Through darken'd Air, and falling from the Hills,
 To rapid Torrents swell the gentle Rills.
 Ascanius, Trojans and the Tyrian Train
 Shifts through the Fields for shelter from the Rain:
 The Trojan Prince and Tyrian Queen, retire
 To the same Cave, to fan the fatal Fire.
 The Earth and Juno give the Nuptial sign,
 And Heav'n and Air with guilty Flashes shine:
 By doleful cries the Nymphs from Rocks foreshew
 That Day's the source of Dido's Death and Woe.
 She's neither mov'd with Decency nor Fame,
 No longer strives to hide her secret Flame,
 But gilds her Crime with Wedlock's specious name.

Dryden, *The works of Virgil* (1697), The Fourth Book of the *Aeneis*, p. 368-369.

Mean time, the gath'ring Clouds obscure the Skies;
 From Pole to Pole the forky Lightning flies;
 The rattling Thunders rowl; and Juno pours
 A wintry Deluge down; and sounding Show'rs.
 The Company dispers'd, to Coverts ride,
 And seek the homely Cots, or Mountains hollow side.
 The rapid Rains, descending from the Hills,
 To rowling Torrents raise the creeping Rills.
 The Queen and Prince, as love or Fortune guides,
 One common Cavern in her Bosom hides.
 Then first the trembling Earth the signal gave;
 And flashing Fires enlighten all the Cave:
 Hell from below, and Juno from above,
 And howling Nymphs, were conscious to their Love,
 From this ill Omend Hour, in Time arose
 Debate and Death, and all succeeding woes.
 The Queen whom sense of Honour could not move
 No longer made a Secret of her Love;
 But call'd it Marriage, by that specious Name,
 To veil the Crime and sancifie the Shame.

ANNEXE 3. DOSSIER ICONOGRAPHIQUE

Liste des illustrations

I. Exemples d'éditions latines de l'*Énéide* en circulation dans les Îles Britanniques aux XVI^e et XVII^e siècles.

- Fig 1. Virgile, *Aeneidos Libri Duodecim*, éd. J.B. Ascensius, Lyon, 1500, fol. CXXXII.
 Fig 2. Virgile, *Opera*, éd. S. Brant, Strasbourg, 1502, fol. CCXXVII.
 Fig 3. Virgile, *Pub. Virg. Maronis Opera*, éd. H. Bynneman, Londres, 1570, p. 202-203.
 Fig 4. Virgile, *Publii Virgilii Maronis opera*, éd. J. Ogilby, Londres, 1658, p. 202-203.

II. Les traductions et imitations britanniques du livre IV de l'*Énéide* aux XVI^e et XVII^e s : pages de titre, illustrations et annotations.

- Fig 5. *The xiii Bookes of Eneados...* by Gavin Douglas, éd. R. Copland (1553), page de titre.
 Fig 6. *The xiii Bookes of Eneados...* by Gavin Douglas, éd. R. Copland, 1553) p. LXXVI.
 Fig 7. *The Fourth Booke of Virgil...* by Surrey (1554), page de titre.
 Fig 8. *The seuen first bookes of the Eneidos...* by Thomas Phaer Esquier (1558), page de titre.
 Fig 9. *The seuen first bookes of the Eneidos...* by Thomas Phaer Esquier (1558), n.p.
 Fig 10. *The first foure bookes of Virgils AEneis...* by Richard Stanyhurst (1583), page de titre.
 Fig 11. Ben Jonson, *Poetaster or The arraignment* (1601), page de titre.
 Fig 12. *Didos Death (Anon)* (1622), sig. A 2^v et A3^r.
 Fig 13. *The xii Bookes of Virgil's Aeneis... Translated by John Vicars* (1632), page de titre.
 Fig 14. *Dido and Aeneas : the fourth booke of Virgils Aeneis...Englished by Robert Stapylton* (1634), page de titre.
 Fig 15. *The Works of Publius Virgilius Maro ...Translated by John Ogilby* (1649), p. 74-75.
 Fig 16. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby* (1654), frontispice.
 Fig 17. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby* (1654), p. 261 et illustration.
 Fig 18. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby* (1654), p. 269 et illustration.
 Fig 19. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby* (1654), p. 289 et illustration.
 Fig 20. *The Passion of Dido for Aeneas...translated by Edmund Waller and Sidney Godolphin* (1658), page de titre.
 Fig 21. Charles Cotton, *Scarronides, or, Virgil Travestie* (1665), p. 1.
 Fig 22. *Dryden's Virgil* (1697), page de titre.
 Fig 23. *Dryden's Virgil* (1697), p. 375 et illustration.

I. Exemples d'éditions latines de l'*Énéide* en circulation dans les Îles Britanniques aux XVIe et XVIIe siècles.

Figure 1: *Aeneidos Libri Duodecim*, éd. Josse Bade Ascensius, fol. CXXXII.

Lyon, 1500, *in-fol.*, 393 ff.

Commentaires marginaux de Servius et d'Ascensius.

Source: Bibliothèque Nationale de France.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 2: *Opera*, éd. Sebastian Brant, fol. CCXXVII.

Strasbourg, 1502, *in-fol.*, 410 ff.

Commentaires marginaux de Servius et de C. Landino.

Source : Bibliothèque nationale de France, Rés. g-Yc-1052

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 3: *Pub. Virg. Maronis Opera*, éd. Henry Bynneman, p. 202-203.

Londres, 1570, *in-8°* (5¾ x 9 in., env. 10 x 16 cm), 630 p.

Source : Bodleian Library.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 4: *Publii Virgilii Maronis opera*, éd. John Ogilby, p. 202-203.

Londres, 1658, *in-4°*, (12 ½ x 10 in., env. 25,5 x 32,5 cm), 447 p.

Source : Cambridge University Library.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

II. Les traductions et imitations britanniques du livre IV de l'*Énéide* aux XVI^e et XVII^e s : pages de titre, illustrations et annotations.

Figure 5. *The xiii Bookes of Eneados...* by Gavin Douglas, éd. R. Copland, page de titre.

Londres, 1553, *in-8°* (6 ¼ x 10 in., env. 16 x 25, 5 cm), 376 p.

Source : Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 6. *The xiii Bookes of Eneados...* by Gavin Douglas, éd. R. Copland, p. LXXVI.

Londres, 1553, *in-8°* (6 ¼ x 10 in., env. 16 x 25, 5 cm), 376 p.

Source : Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 7. *The Fourth Booke of Virgil... by Surrey*, page de titre.

Londres, John Day, 1554, *in-4°*, (10 ¼ x 13 ½ in., env. 26 x 34 cm), 35 p.

Source : Carl H. Pforzheimer Library

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 8. *The seuen first bookes of the Eneidos... by Thomas Phaer Esquier*, page de titre.

Londres, 1558, *in-4°*, (7 ½ x 10 in., env. 17,5 x 25,5 cm), 174 p.

Source : Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 9. *The seuen first bookes of the Eneidos... by Thomas Phaer Esquier* (n. p.).

Londres, 1558, *in-4°*, (7 ½ x 10 in., env. 17,5 x 25,5 cm), 174 p.

Source : Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 10. *The first foure bookes of Virgils AEneis... by Richard Stanyhurst, page de titre.*

Londres, Henry Bennymman, 1583, *in-8°*, (6 ½ x 10 in., env. 16,5 x 25,5 cm), 105 p.

Source : Henry E. Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 11. Ben Jonson, *Poetaster or The arraignment*, page de titre.

Londres, 1602, *in-4°* (10 x 12 ½ in, env. 25,5 x 32 cm).

Source : British Library

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 12. *Didos Death* (Anon), sig. A 2^v et A3^r.

Londres, 1622, *in-12°* (5x 7 ½ in., env. 13x 20 cm) , 52 p.

Source : Bodleian Library

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 13. *The xii Bookes of Virgil's Aeneis... Translated by John Vicars*, page de titre.

Cambridge, 1632, *in-8°* (10 x 12 ½ in., env. 25,5 x 32 cm), 418 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 14. *Dido and Aeneas : the fourth booke of Virgils Aeneis...Englished by Robert Stapylton*, page de titre.

Londres, 1634, *in-8^o* (6 ¼ x 10 in., env. 16 x 25,5 cm), 66 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 15. *The Works of Publius Virgilius Maro ... Translated by John Ogilby*, p. 74-75.

Londres, 1649, *in-8°* (4x 6 ¼ in., env. 9,5 x 16 cm) , 442 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 16. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby, frontispice.*

Londres, 1654, *in-fol.* (10 x 12 ½ in., env. 25,5 x 32 cm), 585 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 17. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby, p. 261 et illustration.*

Londres, 1654, *in-fol.* (10 x 12 ½ in., env. 25,5 x 32 cm), 585 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 18. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby, p. 269 et illustration.*

Londres, 1654, *in-fol.* (10 x 15 in., env. 25,5 x 38 cm), 585 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 19. *The Works of Publius Virgilius Maro : translated, adorn'd with sculpture, and illustrated with annotations, by John Ogilby, p.289 et illustration.*

Londres, 1654, *in-fol.* (10 x 12 ½ in., env. 25,5 x 32 cm), 585 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 20.*The Passion of Dido for Aeneas....translated by Edmund Waller and Sidney Godolphin, page de titre.*

Londres, 1658, *in-8°* (5 x 7 ½ in., env. 13 x 19 cm), 103 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 21. Charles Cotton, *Scarronides, or, Virgil Travestie*, p. 1.

Londres, 1655, *in-8°* (4 x 6 ¼ in., env. 10 x 16 cm), 156 p.

Source : Huntington Library and Art Gallery.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

Figure 22. Dryden's *Virgil*, page de titre.

Londres, 1697, *in-fol.* (10 x 15 in., env. 25,5 x 38 cm.), 640 p.

Source : Bodleian Library.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

23. Dryden's *Virgil*, p. 375 et illustration.

Londres, 1697, *in-fol* (10 x 15 in., env. 25,5 x 38 cm.), 640 p.

Source : Bodleian Library.

Pour des raisons de respect des droits d'auteur, l'illustration n'a pas été reproduite ici.

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABLANCOURT, Nicolas Perrot d',
 182,183
 ANDERSON, William S,76,102
 ARISTOTE,31,59,60,83,164,241,255,277,
 386,391,457,458,472,474,495
 ASCENSIUS, Josse
 Bade,145,146,147,496,540,542
 ASCHAM,
 Roger,41,47,55,66,99,100,106,110,114,
 170,171,450
 ATKINS, Maurice,339,340,344,523
 ATTRIDGE, Derek,55,96,99,110,171
 AUBREY, John,197,316,319,338,489
 AUGUSTIN D'HIPPONE (Saint
 Augustin),12,45,129,136,490
 BALDWIN, T. W.,140
 BALLARD, Michel,
 17,18,24,26,38,49,50,193,195,214,219,
 224,510
 BARNARD, John,385,422,442
 BASSNETT, Susan,18,441,502,508
 BASWELL, Christopher,
 43,126,136,140,141,150,166
 BERLIOZ, Jacques,173
 BERMAN, Antoine,
 18,20,70,71,72,86,87,88,89,125,191,218
 ,226,227,228
 BERNARD SYLVESTRE,133,150
 BOCCACE,127,129,136,137,140,153,159,
 492,494
 BOILEAU, Nicolas,
 333,334,340,341,342,346,361,362,363,
 365,366,367,369,371,372,381,382,457,
 458,469,477,480,492,499
 BOLGAR, R. R,499
 BONO, Barbara,12,166
 BOUTCHER, Warren,40,56,57,68,70
 BOYS, John,384,498
 BRANT, Sebastian,
 120,142,145,146,147,300,496,540,543
 BURROW, Colin,
 18,27,96,178,179,259,388,479,513
 BUSH, Douglas,499
 BUTLER, Samuel,
 242,339,347,358,360,381,507
 BYNNEMAN, Henry,
 32,56,145,496,540,544
 CAMOËS, Luis de,284,289,290,297
 CHARLES Ier,
 24,191,196,197,216,220,222,224,233,
 234,239,241,242,244,245,250,258,260,
 266,283,285,291,297,305,323,385,411,
 414
 CHARLES II,
 10,192,239,241,249,252,265,291,305,33
 1,344,384,409,411,412,413,493
 CHARTIER, Roger,19,197,515
 CHASTEL, André,75,76,79,153
 CHAUCER, Geoffrey,
 33,43,67,74,88,93,99,100,101,102,104,1
 05,107,114,117,118,124,126,
 132,134,135,136,138,158,159,160,162,
 184,186,490,492,494,499,500,502,503,
 514,515
 CHAUVEAU, François,221,298,299,304
 CICÉRON (Marcus Tullius Cicero),
 15,18,27,31,34,38,40,46,47,48,49,50,51,
 52,53,57,60,61,63,65,67,71,73,170,187,
 193,195,203,253,510
 CLEYN, Franz,250,300,301,303,304,442
 COLIE, Rosalie,33,127,159,164
 COMPARETTI, Domenico,126,150,173
 COTTEGNIES, Line,
 3,197,220,221,224,225,233,234,239,267
 ,280,287,317,457,475,476
 COTTON, Charles,
 16,21,333,339,340,341,343,344,345,346
 ,347,348,349,350,351,352,353,354,355,
 356,357,358,359,360,361,365,371,375,
 380,381,382,430,490,523,535,541,563
 COURCELLE, Pierre,126
 COWLEY, Abraham,
 15,25,194,195,197,200,201,202,203,206
 208,209,211,212,213,215,216,221,232,2
 58,265,278,279,281,324,335,341,342,
 353,367,368,369,388,437,440,447,457,
 458,461,466,476,481,506
 CROWNE,
 John,16,274,333,337,340,341,342,346,
 361,362,363,364,365,366,367,369,370,
 371,375,381,382,430,523,529,537
 CUMMINGS, Robert,181,218,259
 DAVENANT, William,
 14,215,216,260,262,264,265,270,277,

- 278,310,318,319,339,360,391,411,412,427
- DAVIS, Paul,384,385,431,433
- DENHAM, John,
10,23,25,192,194,198,200,201,204,205,
206,207,208,209,213,216,219,220,221,
224,225,230,232,233,234,240,251,270,
271,272,279,281,283,284,285,302,303,
305,306,307,308,309,310,311,312,313,
316,317,318,319,320,321,322,323,324,
325,330,331,335,338,341,353,354,355,
359,367,368,369,382,388,396,405,421,
426,431,435,436,437,440,441,443,444,
446,447,454,456,461,465,468,474,478,
480,481,486,491,497,506,507,522,523
- DESMOND, Marilynn,
92,136,139,141,142
- DOUGLAS, Gavin,
3,8,13,15,16,18,25,28,31,32,37,39,40,43
44,45,46,59,63,64,67,68,69,81,84,85,87
88,91,92,93,98,100,101,102,103,104,
105,116,117,118,119,124,131,132,133,
134,135,136,137,138,139,141,145,151,
155,158,159,162,183,186,238,286,304,
358,485,486,489,498,499,502,503,504,
505,511,512,513,520,527,540,546,547,
571
- DRYDEN, John,
7,8,11,13,14,15,16,17,18,22,24,26,27,28
,81,87,99,143,192,198,213,214,228,277,
281,284,286,303,308,314,318,330,331,
332,334,335,336,337,341,342,346,349,
350,358,361,365,366,367,369,371,372,
376,377,378,379,380,381,382,384,385,
386,387,388,390,391,392,393,395,399,
400,401,402,403,404,405,406,407,408,
409,410,411,412,415,416,419,420,421,
422,423,424,425,426,427,428,430,431,
433,434,435,436,437,438,439,440,441,
442,443,445,446,447,448,451,452,453,
454,455,456,457,458,459,460,461,462,4
63,464,465,466,467,468,469,470,471,47
2,473,474,475,476,477,478,479,480,481
,485,486,491,492,493,494,497,498,499,
502,505,506,507,508,509,513,514,523,
539,541,564,565,571
- DUBOIS, Claude-Gilbert,286,287,323
- ERSKINE-HILL, H,331,384,431
- EURIPIDE,15,45,46,54,278,511
- FANSHAW, Richard,
9,10,191,192,205,208,220,221,233,237,
239,240,241,257,258,266,267,268,272,
273,281,282,283,284,285,286,287,288,
289,290,291,292,293,294,295,296,297,
298,306,307,323,325,331,354,357,358,
359,421,431,487,490,491,510,522,523,
532
- FICIN, Marsile (Marsilio Ficino),
75,79,153,154,155,264,474,517
- FLETCHER, Thomas,
332,393,436,451,454,462,523
- FROST, William,18,358,427,470,486
- GAMBIER,
Yves,21,87,191,218,226,227,259
- GARRISON, James,144,402
- GENETTE, Gérard,3
33,338,339,345,350,354,362
- GILL, Roma,165,171,487
- GODOLPHIN,
Sidney,10,192,220,273,274,282,296,313
,314,315,316,359,426,506,522,534,541,
562
- GOULD, Robert,374,491
- GOUPILLAUD,
Ludivine,386,395,403,404,430
- GRAFTON, Anthony,19,128,197
- GREENE, Robert,111
- GREENE, Thomas,12,48,131,161,213
- GUARINI, Baptista,
192,205,221,233,239,240,257,258,284,
287,290,306,491,510
- GUILLAUME D'ORANGE (William III),
44,117,336,385,410,411,414,419,420,
422,424,428,430,516
- HAGSTRUM, Jean,469,477
- HAMILTON, Donna B.,143,496
- HAMMOND, Paul,
277,384,385,388,402,420,421,422,428,
431,433,486,491,507
- HARDISON, O.
B.,93,99,101,102,104,105,107,109,110
- HARRINGTON, James,
10,192,204,223,229,275,276,278,282,
283,306,319,320,322,358,359,360,367,
391,396,398,497,506,522,534
- HARTLE, Paul,333,352,360,382,384
- HEALEY, John, 194.
- HENRIETTE-MARIE,220,263

- HERMANS, Theo,
193,203,204,207,210,211,212,214,215,
511
- HERMOGÈNE de TARSe,112,113
- HIGDEN, Henry,368,491
- HOBBS, Thomas,
14,215,222,241,268,277,278,279,310,
311,317,318,319,320,339,349,360,391,
427,492,517
- HOLLAR, Wenceslaus,250,303,442
- HOLYDAY, Barten,202,203,440,492,494
- HOMÈRE,31,33,38,47,54,57,58,60,64,72,
74,77,79,80,81,83,156,209,213,214,215,
305,339,384,434
- HOOLE, Charles,330
- HORACE (Quintus Horatius
Flaccus),13,16,46,48,49,52,69,83,176,1
77,179,181,204,207,214,215,281,308,33
1,335,342,368,369,374,381,399,434,439
,440,445,447,457,470,473,492,494,497,
500
- HOWARD, Robert,
10,192,272,282,390,523,535
- JACQUES I (James I) , 219, 233
- JACQUES II (James II),
385,409,410,412,414,419,420,421,422
- JARDINE, Lisa,19,128,515
- JAUSS, Hans-Robert,131
- JOHN OF SALISBURY,238,241
- JOHNSON, Samuel,117,374,433,440
- JONES, Inigo,
242,246,261,263,300,301,321,514
- JONSON, Benjamin,
9,16,21,25,36,70,80,112,130,131,133,15
6,158,163,174,175,176,177,178,179,180
181,182,183,184,187,213,214,215,218,2
35,238,247,254,259,260,261,262,269,
271,277,302,303,305,307,308,321,368,
412,415,439,485,487,492,502,503,504,
505,516,520,530,540,552
- Junon*,8,112,138,155,165,166,237,245,262
,265,269,270,278,314,349,351,355,356,
396,405,425,427,526
- Jupiter*,8,134,144,147,155,164,165,166,
167,245,278,288,293,315,320,401,403,
405,425,426,453
- JUVÉNAL (Decimus Junius Juvenalis),
9,335,342,368,369,374,379,434,440,442
445
- KALLENDORF, Craig,127,129,504,515
- L'ARIOSTE (Ludovico Ariosto),
75,163,164
- LADMIRAL, Jean-René,89,90,201
- LATHAM, William, 190,197.
- LAUDERDALE, Richard Maitland Earl
of,22,334,337,411,426,437,462,463,464,
479,523,539
- Le LANDIN (Cristoforo Landino),
127,129,137,140,145,146,147,153,173,
264,500,543
- LEFEVERE, André,18,441,502,508
- LINDLEY, David,247,262,264,508,514
- (pseudo-)LONGIN (Cassius Longinus)
457,458,465,469,475,476,490,493
- LORD, George deForest,18,500,502
- LUCAIN,114,168,169,187,225,258,265
- LYDGATE, John,92,101,136,186
- MACROBE, (Ambrosius Macrobius),
149,153
- MARLOWE, Christopher,
9,16,21,25,36,114,130,131,158,163,164,
165,166,167,168,169,170,171,172,174,
176,180,182,183,184,187,213,238,344,
487,502,503,504,505,511,520,529
- MAROLLES, Michel
de,221,222,269,282,298,299
- MARTINDALE,
Charles,17,18,27,181,218,259,470,471,
499,502
- Mercur*,90,101,103,104,108,110,111,144,
168,230,245,267,299,320,321,348,349,
351,354,358,376,396,404,413,414,415,
419,512
- MESCHONNIC, Henri,58,79,80
- MILBOURNE, Luke,
337,461,466,468,497,523
- MILTON, John,
35,114,178,243,244,258,436,442,447,45
0,451,455,456,458,459,465,477,499,501
502,503,508,513
- MORINI, Massimiliano,
13,14,34,39,40,45,56,62,66,82
- NASHE, Thomas,
9,56,65,66,111,130,163,164,174,503,52
0
- OAKLEY-BROWN, Liz,68,512
- OGILBY, John, 11,22,88,192,219,221-
223,225,229,234,249,250,251,252,253,
254,255,256,257,259,265,269,280,282,
283,284,285,286,287,290,291,296,297,

- 298,299,300,301,303,304,305,317,318,322,323,325,330,344,357,359,385,400,411
420,421,423,431,437,439,440,441,443,478,487,491,492,505,506,522,523,533,540,541,545,557,558,559,560,561
- OLDHAM, John,
335,342,368,369,370,374,380,381,493
- ORAS, Ants,108
- OVIDE, (Publius Ovidius Naso),
7,19,33,34,38,54,65,67,68,75,97,126,134,136,150,151,152,156,158,159,160,167,171,176,178,180,184,187,197,203,209,216,223,234,239,253,254,332,335,339,373,390,406,407,424,430,434,468,471,494
- OWEN, John,239
- PASQUIER, Bernadette,299
- PATTERSON,
Annabel,19,20,113,201,222,224,231,234,250,256,260,267,269,420,421,422
- PERSE (Aulus Persius Flaccus),
202,211,442,445
- PHAER, Thomas,
8,15,22,32,37,56,57,64,65,69,81,84,85,91,94,95,97,100,104,108,109,115,121,122,123,140,141,142,143,146,147,148,151,152,154,181,182,183,187,191,203,218,237,238,259,281,488,503,520,522,528,540,549,550
- PHILLIPS, John,
339,340,344,352,361,375,430,494
- PIC DE LA MIRANDOLE (Pico Della Mirandola),52,53,79,153
- PIGMAN, G. W,48,52,210
- PLATON,31,60,75,76,153,241,474
- PLINE LE JEUNE. (C. Plinius Secundus),51,212,495
- POTTER, Lois,
201,223,233,234,236,239,267
- PRICE, Curtis A.,394,395,409,412
- PROUDFOOT,
L,11,87,313,426,454,464,506
- PURCELL, Henry,
10,332,334,371,378,387,391,393,394,395,409,410,411,414,415,416,417,430,489,495,506,523
- PUTTENHAM, George,
65,73,77,83,85,97,98,100,109,114,115,125
- PYM, Anthony,21,22,226,227,228
- QUINT, David,12,35,168,236,261,297
- QUINTILIEN (Marcus Fabius Quintilianus),49,51,53,179,187,195,196,210,212,213,215,324,466
- RADCLIFFE, Alexander,339,495
- RAPIN, René,
386,400,457,458,459,477,495
- RENER, Frederic,27,28,40,49,63
- ROBERTS-BAYTOP, Adrienne,11,12,505
- ROBINSON, Douglas,15,45,438
- ROSCOMMON, Wentworth Dillon,
Comte de,
319,331,368,434,435,436,438,439,440,443,444,445,446,448,450,451,452,455,465,466,492
- SAINT-SORLIN, Georges Desmarests de -
395
- SCALIGER, Jules-César,83,474
- SCARRON, Paul,3
33,338,340,341,345,346,349,350,352,358,359,362,365,366,372,382,507
- SCUDAMORE, James,333,339,374
- SEGRAIS, Jean Regnault de,
378,386,400,401,404,446,453,498
- SÉNÈQUE (Lucius Aennaues Seneca),
52,54,167,178,179,187,195,205,210,265,339,353
- SERVIUS HONORATUS,
47,120,127,138,145,149,150,153,155,384,496,542,543
- SESSIONS, William,
93,94,104,105,141,143
- SHERBURNE, Edward, 192, 195
- SIDNEY, Sir Philip,
10,14,55,74,75,76,77,78,83,96,99,100,113,125,128,129,141,148,153,159,163,164,184,192,239,244,274,279,282,313,314,472,473,474,475,487,496,513,522,534,541,562
- SLIGHTS, William,19,20,129
- SMITH, John,338
- SOPHOCLE,224,233
- SOWERBY, Robin,
24,178,179,181,198,219,225,226,284,304,307,310,311,313,314,315,316,319,331,386,402,427,435,451,460,465,470
- SPENSER, Edmund,
13,35,55,59,60,96,128,154,163,164,215,

- 235,239,244,257,264,266,293,294,447,
455,465,499,502,503,513,517
- STANLEY, Thomas, 191
- STANYHURST, Richard,
9,21,25,32,33,37,39,43,55,56,57,61,62,
64,65,81,84,85,91,95,96,97,98,100,109,
110,114,124,154,155,156,157,162,173,
187,488,503,520,529,540, 551
- STAPYLTON, Robert,
9,191,207,208,210,220,237,272,274,300
368,440,493,522,532,540,556
- STEINER, George,38,214
- STEINER, T. R.,
26,38,80,213,214,438,466,470,472
- STURM, Johannes,41,499
- SURREY, Henry Howard Earl of,
8,9,32,37,84,85,91,93,94,95,97,99,100,
104,105,106,107,108,114,118,119,120,
121,123,124,140,141,143,146,147,148,
151,170,181,182,183,187,218,238,259,
488,489,503,504,505,520,528,540,548
- TATE, Nahum,
10,16,332,334,371,378,386,391,392,393
394,395,396,397,399,408,409,410,413,4
14,415,416,417,418,419,427,429,430,
431,480,489,506,523
- THOMAS, P. W,223,235,287
- THOMAS, Richard,377,384,386,431
- TOWNSHEND, Aurelian,260,263,269
- TUDEAU-CLAYTON, Margaret,
70,112,113,133,138,156,174,178,179
- VAN EERDE, Katherine,
222,229,249,250,283,298,305
- Vénus*,8,133,164,172,263,265,273,287,288
,349,351,356,396,526
- VENUTI, Lawrence,
14,20,194,195,198,200,201,203,207,210
,219,220,224,230,234
- VICARS, John,
11,21,191,203,204,218,223,237,239,241
,242,243,244,245,247,248,255,257,259,
265,280,358,485,494,505,522,531,540,
554
- WALLER, Edmund,
10,23,65,192,198,220,221,225,229,267,
272,273,274,275,276,278,281,282,284,
285,296,305- 309,311,312-318,320-
325,330,331,335,355,356,357,359,382,3
85,391,396,435,436,437,440,441,443,44
4,447,454,456,461,465,474,478,480,491
,512,513,522,534,541,562
- WASE, Christopher,224,233,236,240,490
- WATKINS, John,13,35,164,235,244,263
- WEINBROT, Howard,16,333,335,370,381
- WILSON, Thomas,115,122,125,441
- WIND, Edgar,78
- YATES, Frances,76,113,153,271
- ZUBER,
Roger,24,193,196,198,284,324,446
- ZWICKER, Steven,
20,331,384,388,419,420,421,423,424,
508,509

« Traduction et imitation dans les Îles Britanniques aux XVI^e et XVII^e siècles : les métamorphoses du livre IV de l'*Énéide* de Virgile (1513-1697) »

Cette thèse présente une étude historique des traductions et imitations britanniques du livre IV de l'*Énéide* de Virgile aux XVI^e et XVII^e siècles, depuis l'*Eneados* de Gavin Douglas (1513) jusqu'au *Dryden's Virgil* de 1697. À travers une étude comparative des traductions successives de l'épisode, on y dégage les transformations de la notion d'imitation comme modèle de la traduction littéraire au cours de la période. À une conception de la traduction dominée au XVI^e siècle par le modèle rhétorique antique de l'*imitatio*, et par le souci de développer l'épopée vernaculaire sur le modèle virgilien, succède dans la première moitié du XVII^e siècle une définition spécifique de l'imitation comme modalité de la traduction libre. Dans un contexte de crise politique et de compétition entre les différentes versions de l'épisode, les "imitations" deviennent le lieu de prises de position idéologiques et esthétiques, dans des interprétations contrastées du modèle épique virgilien. Les réécritures du livre IV de l'*Énéide* qui marquent le second XVII^e siècle témoignent d'un certain éclatement de la notion d'imitation, qui désigne à la fois les réécritures satiriques et parodiques de l'épisode, et l'entreprise de fondation culturelle et esthétique de l'âge "augustéen". Au modèle herméneutique hérité des traducteurs humanistes se substitue alors avec Dryden une conception esthétique de la traduction littéraire comme *mimesis* artistique. L'étude associe l'analyse des stratégies formelles et interprétatives propres à chaque traduction à une réflexion sur la réception britannique de l'*Énéide* et offre des éléments de méthode pour l'analyse historique des traductions sur la longue durée.

Mots-clés: traduction, imitation, Virgile, *Énéide*, épopée, Didon.

« Translation and Imitation in XVIth- and XVIIth-century Britain : The Metamorphoses of Virgil's *Aeneid* IV ».

This thesis consists in a historical study of the translations and imitations of Virgil's *Aeneid* IV in XVIth- and XVIIth century Britain. Through a comparative analysis of the many translations of the episode between Douglas's *Eneados* (1513) and Dryden's 1697 *Virgil*, this study highlights the main transformations of the notion of imitation as a central concept in Early Modern translation theory and practice. First dominated by the Classical model of rhetorical *imitatio* and by the Humanist fashioning of the vernacular epic after Virgil's *Aeneid*, the concept of imitation is reinterpreted in the first half of the XVIIth century as an form of free translation. In a context of political crisis, of competing translations of the episode, and of clashing interpretations of the virgilian epic model, the practice of imitation reads as an assertion of the translators' aesthetic and political agendas. In the second half of the XVIIth century, the rewritings of *Aeneid* IV reveal a paradoxical reappropriation of the notion of imitation, which is used at once to define the satirical parodies of Virgil's epic, and to establish the political and cultural foundations of the "Augustan age". With Dryden's *Virgil*, the hermeneutic model of translation inherited from the Humanists is replaced by a specifically aesthetic theory of literary translation modelled on the neoclassical discourse on *mimesis*. The aim of this study is to combine a detailed analysis of the literary and interpretive strategies at work in each translation with a broader discussion of the reception of Virgil's *Aeneid*, and to develop a method for the historical analysis of the translations of a given text over a long period of time.

Keywords: translation, imitation, Virgil, *Aeneid*, epic, Dido.